

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LETÍCIA RAIANE DOS SANTOS

**NAS TRILHAS DAS NOVELAS DE CAVALARIA PORTUGUESAS:
RECONFIGURAÇÕES FORMAIS NO SÉCULO XVI**

Recife

2023

LETÍCIA RAIANE DOS SANTOS

NAS TRILHAS DAS NOVELAS DE CAVALARIA PORTUGUESAS:

Reconfigurações formais no século XVI

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do grau de Doutora em Letras.

Área de concentração: Estudos literários.

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira.

Recife

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Santos, Leticia Raiane dos.

Nas trilhas das novelas de cavalaria portuguesas: reconfigurações formais no século XVI / Leticia Raiane dos Santos. - Recife, 2023.
215 p. : il.

Orientador(a): Anco Márcio Tenório Vieira

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

Inclui referências, anexos.

1. Idade Média. 2. literatura portuguesa. 3. novela de cavalaria. 4. forma da novela de cavalaria. 5. século XVI. I. Vieira, Anco Márcio Tenório. (Orientação). II. Título.

860 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2024 - 41)

LETÍCIA RAIANE DOS SANTOS

NAS TRILHAS DAS NOVELAS DE CAVALARIA PORTUGUESAS:

Reconfigurações formais ao longo do século XVI

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do grau de Doutora em Letras.

Área de concentração: Estudos literários.

Aprovada em: 01/03/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
Orientador – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Darío de Jesus Gomez Sanchez
Membro Interno Titular – LETRAS UFPE

Prof. Dr. David Pessoa de Lira
Membro Interno Titular – LETRAS UFPE

Prof. Dr. André de Sena Wanderley
Membro Externo Titular – LETRAS UFPE

Prof. Dr. Tiago Hermano Breunig
Membro Interno Titular – LETRAS UFPE

Dedicatória

À minha mãe, Zélia, que, em tempos de desesperança,
ensinou-me a contemplar o céu e a sonhar.
Ao meu pai, Valter, o primeiro contador de histórias que eu
conheci e a pessoa que despertou em mim o amor pela
fabulação.

RESUMO

A gênese da novela, para os historiadores da literatura portuguesa, como Maussaud Moisés (2012), Saraiva e Lopes (1975) e Fidelino Figueiredo (1960), encontra-se atrelada de modo exclusivo à Idade Média. Seguindo a mesma lógica, diversos estudos narratológicos escritos no Brasil e em Portugal atribuem à novela de cavalaria o papel de inaugurar, na literatura universal, a forma novelística. Contudo, pesquisas realizadas na Inglaterra, Espanha, França e Alemanha, por exemplo, desde 1960, já apontavam para origens de elementos formais e da novela propriamente dita desde a Antiguidade Clássica. Conforme Katherine Gittes (1991), gregos e romanos, do período clássico, exerceram influências na literatura europeia medieval, uma vez que a narrativa-moldura, basilar para o gênero novela, emerge de duas tradições literárias: uma ocidental, por meio da novela grega e romana clássica; e outra oriental, a partir de textos de caráter religioso indianos. Desde o seu surgimento, a novelística apresenta-se como uma forma mais popular e que possui maior maleabilidade formal e pôde transformar-se e readaptar-se ao longo dos anos. Assim, observamos que a novela de cavalaria sofre algumas alterações em sua composição ao longo do século XVI, apresentando novas temáticas, ciclos e modos de construção da narração (maior aprofundamento psicológico dos personagens; incursões em discursos líricos em meio à prosa; mescla entre verso e prosa; exaltação do povo luso, por meio de personagens representativos de seu caráter heroico inerente; entre outras coisas) não explorados no medievo. No entanto, essas transformações desse subgênero da novela não são observados apenas durante o Quinhentismo, uma vez que, desde o século XII, quando surge no Ocidente, a novela de cavalaria não emerge enquanto uma forma necessariamente acabada, pois emerge com uma escrita em verso, o *Roman*, passa por um processo de prosificação a partir do século XIII, no qual esse subgênero não só converte-se em prosa, mas herda alguns aspectos composicionais da historiografia medieval, como a inserção de um autor ficcional na narrativa, a súpula por capítulo e a preocupação da pormenorização dos eventos narrados no texto. Assim, a constituição da forma da novela de cavalaria é um processo não estanque, tendo em vista que o gênero novela em si possui maleabilidade formal desde os primeiros textos criados que se inseriram nesse tipo de tradição literária. O presente trabalho tem por objetivo apresentar as reconfigurações formais e os percursos da novela medieval lusitana do século XVI, a partir de obras como: *Crônica do Imperador Clarimundo donde os Reis de Portugal descendem* (1522), de João de Barros; *Palmeirim de Inglaterra* (1541-1543), de Francisco de Moraes; *O Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (1554), de Jorge Ferreira de Vasconcellos; e *Crônica de Dom Duardos* (1580), de Dom Gonçalo Coutinho. A partir de uma análise destes livros, buscaremos apresentar como e por meio de que mecanismos narrativos as novelas de cavalaria reconfiguram-se e transformam-se, assumindo uma forma distinta da que comumente encontramos no período medieval.

Palavras-chave: Idade Média; literatura portuguesa; novela de cavalaria; forma da novela de cavalaria; século XVI; reconfiguração formal da novela de cavalaria.

RESUMEN

La génesis de la novela, para historiadores de la literatura portuguesa, como Maussaud Moisés (2012), Saraiva e Lopes (1975) y Fidelino Figueiredo (1960), está exclusivamente ligada a la Edad Media. Siguiendo la misma lógica, varios estudios narratológicos escritos en Brasil y Portugal atribuyen a la novela de caballería el papel de inaugurar, en la literatura universal, la forma novelística. Sin embargo, las investigaciones realizadas en Inglaterra, España, Francia y Alemania, por ejemplo, desde 1960, ya apuntaban a que los orígenes de los elementos formales y de la propia novela se remontaban a la Antigüedad clásica. Según Katherine Gittes (1991), los griegos y romanos, desde el período clásico, ejercieron influencias en la literatura medieval europea, ya que el marco narrativo, básico del género novelesco, surge de dos tradiciones literarias: una occidental, a través de la novela griega y romano clásico; y otro oriental, basado en textos religiosos indios. Desde su surgimiento, la novelística se ha presentado como una forma más popular, con mayor maleabilidad formal y que ha sabido transformarse y readaptarse a lo largo de los años. Así, observamos que la novela de caballería sufre algunos cambios en su composición a lo largo del siglo XVI, presentando nuevos temas, ciclos y modos de construcción de la narración (mayor profundidad psicológica de los personajes; incursiones en discursos líricos en medio de la prosa; mezcla entre verso y prosa; exaltación del pueblo portugués, a través de personajes que representan su inherente carácter heroico; entre otras cosas) no exploradas en la Edad Media. Sin embargo, estas transformaciones de este subgénero de la novela no sólo se observan durante el siglo XVI, ya que, desde el siglo XII, cuando aparece en Occidente, la novela de caballería no surge como una forma necesariamente acabada, como surge con la escritura. En verso, la romana, atraviesa un proceso de prosificación a partir del siglo XIII, en el que este subgénero no sólo pasa a ser prosa, sino que hereda algunos aspectos compositivos de la historiografía medieval, como la inserción de un autor de ficción en la narrativa, la resumen por capítulo y la preocupación por detallar los hechos narrados en el texto. Así, la constitución de la forma de la novela de caballería es un proceso no estanco, considerando que el género novelesco en sí ha tenido maleabilidad formal desde los primeros textos creados que se insertaron en este tipo de tradición literaria. El presente trabajo tiene como objetivo presentar las reconfiguraciones formales y trayectorias de la novela medieval lusitana del siglo XVI, a partir de obras como: *Crônica do Imperador Clarimundo donde os Reis de Portugal descendem* (1522), de João de Barros; *Palmeirim de Inglaterra* (1541-1543), de Francisco de Moraes; *O Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (1554), de Jorge Ferreira de Vasconcellos; y *Crônica de Dom Duardos* (1580), de Dom Gonçalo Coutinho. A partir del análisis de estos libros, buscaremos presentar cómo y a través de qué mecanismos narrativos las novelas de caballerías se reconfiguran y transforman, adquiriendo una forma distinta a la comúnmente encontrada en el período medieval.

Palabras clave: Edad Media; literatura portuguesa; novela caballeresca; forma de novela caballeresca; siglo XVI; reconfiguración formal de la novela caballeresca.

ABSTRACT

The genesis of the novel genre, for historians of Portuguese literature, such as Maussaud Moisés (2012), Saraiva e Lopes (1975) and Fidelino Figueiredo (1960), is exclusively linked to the Middle Ages. Following the same logic, several narratological studies written in Brazil and Portugal attribute to the chivalry novel the role of inaugurating, in universal literature, the novelistic form. However, research carried out in England, Spain, France and Germany, for example, since the 1960s, already pointed to the origins of formal elements and the novel itself since Classical Antiquity. According to Katherine Gittes (1991), Greeks and Romans, from the classical period, exerted influences on medieval European literature, since the frame-narrative, basic to the novel genre, emerges from two literary traditions: one western, through the Greek novel and classical Roman; and an oriental one, based on Indian religious texts. Since its inception, the novel has been presented as a more popular form and which, in turn, because it is not so tied to canonical rigor, like other literary forms, has greater formal malleability and could become and adapt over the years. In this sense, when analyzing the chivalry novel and its long stay in Portugal, we observe that it suffers some alterations in its composition throughout the 16th century, presenting new themes, cycles and modes of construction of the narration (greater psychological depth of the characters; incursions into lyrical discourses in the midst of prose; mixing between verse and prose; exaltation of the Portuguese people, through characters representative of their inherent heroic character; among other things) not explored in the Middle Ages. Howsoever, these transformations of this subgenre of the novel are not observed only during the 16th century, since the twelfth century, when it appears in the West, the chivalric novel does not emerge as a necessarily finished form, as it emerges with a writing in verse, Roman undergoes a process of prosification from the 13th century onwards, in which this subgenre not only becomes prose, but also inherits some compositional aspects of medieval historiography, such as the insertion of a fictional author in the narrative, the summary by chapter and the concern with detailing the events narrated in the text. Thus, the constitution of the form of the chivalry novel is a non-stant process, considering that the novel genre itself has formal malleability since the first texts created that were inserted in this type of literary tradition. This research aims to present the formal reconfigurations and paths of the medieval Lusitanian novel of the 16th century, based on chivalry novel such as: *Crônica do Imperador Clarimundo donde os Reis de Portugal descendem* (1522), by João de Barros; *Palmeirim de Inglaterra* (1541-1543), by Francisco de Moraes; *O Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (1554), by Jorge Ferreira de Vasconcellos; e *the Crônica de Dom Duardos* (1580), by Gonçalo Coutinho. From an analysis of these books, we will seek to present how and through what narrative mechanisms chivalric novels reconfigure and transform themselves, taking on a different form from that commonly found in the medieval period.

Keywords: Middle Ages; Portuguese literature; chivalry novel; chivalric novel form; century XVI; formal reconfiguration of the chivalry novel.

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, a Deus, que me deu forças nos momentos mais difíceis. Com Ele, mantive a fé em dias melhores, mesmo em situações adversas, pois escrever uma tese nunca é fácil, porém, escrevê-la em tempos de pandemia, onde, a cada notícia e conversa com pessoas próximas, a face da morte assombrava a todos nós, foi umas das aventuras mais árduas e difíceis da minha vida.

Sou grata a minha mãe, Zélia Santos, que esteve ao meu lado em cada momento e, mesmo longe fisicamente, deu-me muito apoio, amor e paz. Mainha, 2021, com a sua internação no hospital por quadro grave de tuberculose, chegamos a nos assombrar diversas vezes com o medo da Covid-19 e de sua partida, mas vencemos e estamos aqui, vivas e bem. Essa vitória da finalização da tese também é sua. Ainda viveremos muitas outras! Amo você!

Agradeço à Laura, minha irmã, uma das minhas maiores incentivadoras, amor meu e pequena grande mulher! Nunca deixe de ter fé na vida. Dias melhores sempre chegam!

A meu pai, Valter Santos, que, mesmo longe, sempre confiou no meu potencial. Nas piores fases, sei que posso contar com o senhor.

A Quindim e à Penélope, meus gatos e filhos de quatro patas, que ressignificaram a minha vida diante das desaventuras pessoais e de tempos sombrios e impraticáveis, acompanhando-me nas dores, nas alegrias e estando ao meu lado em cada noite não dormida, em cada página digitada, incentivando-me a seguir de pé, por eles, todas as vezes que eu pensei em desistir de mim mesma.

Ao meu orientador, Anco Márcio Tenório Vieira, exemplo de pesquisador e em quem eu me inspiro desde a minha primeira graduação. Você acreditou, confiou em mim e me apoiou como pesquisadora, mesmo na minha pior fase, quando eu mesma não me via merecedora de tanto cuidado! Você, mesmo sem saber, me deu uma força imensa para não desistir e para seguir em frente da melhor forma que desse! Eu não me via mais com olhos tão generosos e uma das conversas que tivemos, em sua casa, fez-me ter ânimo para me reerguer quando eu andava muito destruída por dentro. Serei grata para sempre!

A José Rodrigues de Paiva, amigo e referência como estudioso da literatura portuguesa! Sua fé em mim sempre vinha à mente nos momentos de maior caos e me fortaleceu, mesmo nessa fase pandêmica na qual estivemos tão longe! Espero, ainda,

poder dar-te muito orgulho e seguir trilhando o caminho dos estudos portugueses até o fim dos meus dias!

A André de Sena Vanderley, que despertou em mim o encanto pelas novelas de cavalaria e sempre me apoiou nos meus projetos acadêmicos! Obrigada por tanto e por sempre ter confiado que eu poderia ir mais além do que eu imaginava!

A David Lira, Tiago Breunig e Darío Sanchez, por gentilmente terem aceitado participar da minha banca de doutorado.

A meus amigos Pedro Alexandre e Elza Mariana, que dividiram comigo muitas angústias e tristezas, sempre me dando toda a força e apoio do mundo! Vocês são luz em meus caminhos!

À minha amiga Camila Lucena, que dividiu as angústias da vida de uma docente e doutoranda e sempre me incentivou e acreditou em mim! Ainda vamos comemorar muito por termos vencido essa etapa tão desafiadora que vivemos!

A Antônio Gueiros, amigo e colega de turma, que sempre me incentivou e confiou que tudo daria certo. Foram muitas angústias, surtos e preocupações compartilhados por mensagens nas madrugadas de escrita durante esse momento louco que é escrever uma tese de doutorado! Vencemos!

À Thallita Fernanda, amiga-irmã e parceira de todas as horas! Obrigada por ter sempre orado por mim e me dado forças! Você, João e Mateus são três dos meus grandes amores!

À Camila Perin, amiga que fiz nessa etapa final de tese, e que tanto me ajudou com palavras e apoio! Você é um ser de luz na vida de quem partilha momentos contigo!

Às amigas Patrícia Ferreira e Márcia Antônia, que me deram muito suporte com palavras, orações e afeto! Vocês foram e são essenciais na minha vida!

À minha amiga Polyana Maria, sempre atenciosa e sensata, que me ouvia e me aconselhava nos momentos difíceis que enfrentei.

À Eliana Calado e Haroudo Xavier, amigos queridos que, mesmo longe, preocuparam-se comigo e oferecem-me apoio sempre que eu precisei.

A Victor Leal, pelas trocas de ideia sobre narratologia e a construção do herói ao longo do tempo! Obrigada, também, pela força que me destes nas minhas fases ruins.

A quem primeiro ousou remar contra a maré e imergir em um novo modo de composição narrativa, a novela, e a todos aqueles que continuaram essa tradição! Vocês são o alfa e o ômega da minha pesquisa!

Ao povo brasileiro que insistiu em ser resistência para não deixarmos de ter existência, mesmo diante do medo, da dor e da desesperança, vestindo a armadura da resiliência e da fé em dias melhores, desconjurando a ignorância e dismantelandando a força bruta! Andamos falando de lado, olhando para o chão tantas vezes e a escuridão insistia em ficar, parecendo, por momentos, que não ia passar... Mas que bom que o galo insistiu em cantar e cá estamos! Evoé!

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1: A DEMANDA DA GÊNESE DA NOVELA: ALGUNS PERCURSOS FORMAIS E ASPECTOS DO GÊNERO.....	17
1.1. A NARRATOLOGIA DA NOVELA: ALGUMAS TEORIAS.....	23
1.2 OS GÊNEROS LITERÁRIOS: PREÂMBULOS TEÓRICOS.....	23
1.3 ROMANCE OU NOVELA? A PROBLEMÁTICA DA NOMENCLATURA DA PROSA NA FICCIONAL DA ANTIGUIDADE AO MEDIEVO.....	39
1.4. A FORMA DA NOVELA: ASPECTOS COMPOSICIONAIS.....	46
1.4.1 Dos aspectos composicionais da novela: o emolduramento.....	52
1.4.2 A novela e o episódio.....	54
1.4.3 O perfil psicológico dos personagens novelísticos.....	57
1.4.4 O narrador-moldura.....	58
1.4.5 Relações de tempo e de espaço na novela.....	59
CAPÍTULO 2: A NOVELA NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA.....	62
2.1 A NOVELA CLÁSSICA: O STATUS DA QUESTÃO EM ESTUDOS TEÓRICOS.....	62
2.2 DO ORIENTE AO OCIDENTE: AS RAÍZES DAS NARRATIVAS EMOLDURADAS.....	70
2.3 A NOVELA GREGA CLÁSSICA.....	76
2.3.1 Uma ficção em prosa.....	76
2.3.2 A novela na Grécia Antiga: uma forma literária popular?.....	78
2.3.3 A novela grega frente à de cavalaria.....	83
2.4 O Asno de Ouro, de Apuleio: uma das ocorrências da novela em Roma.....	87
CAPÍTULO 3: O ESTABELECIMENTO FORMAL DA NOVELA DE CAVALARIA MEDIEVAL.....	93
3.1 HERANÇAS DA HISTORIOGRAFIA MEDIEVAL.....	95
3.1.1. A SÚMULA POR CAPÍTULO.....	100
3.1.2 AUTORREFERENCIALIDADE AUTORAL.....	101
3.2 A CANÇÃO DE GESTA E A NOVELA DE CAVALARIA: O STATUS DA QUESTÃO.....	103
3.3. AS ORDENS DE CAVALARIA E SUAS REPRESENTAÇÕES: DA HISTÓRIA PARA A LITERATURA.....	107

3.4.1 Cavalaria secular.....	107
3.4.2 Cavalaria cristã.....	122
CAPÍTULO 4: DA BAIXA IDADE MÉDIA AO SÉCULO XVI: OS NOVOS SUBGÊNEROS DA NOVELA.....	133
4.1 A NOVELÍSTICA BOCCACCIANA E A INAUGURAÇÃO DE UM NOVO TIPO DE NOVELA.....	134
4.2 A NOVELA SENTIMENTAL: ALGUNS ASPECTOS.....	140
4.3 NOVELAS PASTORIS: DA <i>ARCÁDIA</i> À TRADIÇÃO PASTORIL LUSITANA.....	143
4.4 <i>MENINA E MOÇA</i> E A PROBLEMÁTICA DA DEFINIÇÃO DESSE SUBGÊNERO NOVELÍSTICO.....	153
4.5 O ABANDONO DAS GRANDES AVENTURAS E O ESPAÇO PARA PROBLEMÁTICAS INDIVIDUAIS E SOCIAIS.....	155
CAPÍTULO 5: A NOVELA DE CAVALARIA PORTUGUESA NO SÉCULO XVI.....	158
5.1. A NOVELA DE CAVALARIA LUSA DO SÉCULO XVI: O <i>STATUS</i> DA QUESTÃO.....	159
5.2 DE JOÃO DE BARROS A DOM GONÇALO COUTINHO: UM PANORAMA DAS NOVELAS DE CAVALARIA SELECIONADAS PARA ESTE ESTUDO.....	169
5.3 A CONFIGURAÇÃO DO HERÓI: MUDANÇA DO PARADIGMA GUERREIRO DA NOVELA DE CAVALARIA MEDIEVAL À NOVELA LUSITANA DO SÉCULO XVI.....	186
5.4 UMA NOVA FORMA DE NARRAR? O PSICOLOGISMO E O LIRISMO E SUAS OCORRÊNCIAS <i>PARI PASSU</i> A AÇÃO GUERREIRA.....	188
5.5 A PRESENÇA DE UM PATRIOTISMO INCIPIENTE NO ENREDO DA NOVELA CAVALEIRESCA QUINHENTISTA.....	192
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	199
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	203
ANEXOS.....	211

INTRODUÇÃO

A origem do gênero novela, quando se observam os mais recentes ou antigos estudos sobre o tema, parece algo bastante controverso. Em língua portuguesa, autores como Massaud Moisés (2012; 2013) atribuem apenas ao medievo a responsabilidade de ter gestado essa forma literária. Contudo, no cenário da crítica internacional, em publicações em língua espanhola, inglesa e francesa, por exemplo, admite-se que as produções novelísticas possuem raízes orientais e foram cultivadas na Antiguidade Clássica por autores gregos e romanos. Nesse período, ela já era considerada uma produção mais popular, tanto na forma como no conteúdo. Desde o seu nascimento, legou-se ao gênero uma espécie de limbo frente ao cânone vigente.

Esse caráter mais marginalizado do gênero novela possibilitou que ele se desenvolvesse de forma mais fluida, sem as amarras técnicas que circundavam outros tipos de obras literárias. Por essa razão, ela se apresenta muito mais dinâmica quanto à composição e mutabilidade de sua forma desde o princípio. A novela de cavalaria, subgênero da novela fruto da Idade Média, também nasce, como a novelística clássica, como uma composição mais popular e foi tida como algo menos erudito frente às demais formas literárias cultivadas no período. Além disso, ao longo do medievo, ela se transforma, recria-se, reiventa-se.

As narrativas cavaleirescas não são, portanto, formalmente unívocas, pois o próprio gênero novela em essência não o é. Por essa razão, ela nasce de um jeito no século XII, mas transmuta-se ao longo do tempo. Esse subgênero teve, na Península Ibérica como um todo, uma permanência que se estendeu para além da Idade Média, chegando até o século XVIII com produções autorais. Esse cenário foi demonstrado pelo autor Pascual de Gayangos (1857), em *Libros de Caballerias con un discurso preliminar y um catálogo razonado*¹.

Em Portugal, as novelas de cavalaria arturianas foram introduzidas no reinado de Afonso III (1245-79), talvez até mesmo pelo próprio rei. Dentre elas, a tradução para português d'*A Demanda do Santo Graal*, que teve uma vasta repercussão. Conforme o medievalista Heitor Megale, estes textos atingiram grande popularidade ao longo dos séculos XIII, XIV e XV em terras lusitanas. Entretanto, contrariando um

¹ Esse se trata de um exemplar raro que serve como base para se ter ideia do panorama geral das novelas de cavalaria publicadas da Idade Média até o final do século XVIII. Só é possível adquiri-lo por encomenda particular, solicitando uma reimpressão do exemplar de 1857 para a editora Forgotten Books.

pouco o que afirma o medievalista paulista, ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII ainda se tem notícia de livros deste subgênero publicados no país, fato que atesta o interesse dos autores por escrever narrativas cavaleirescas, atendendo, certamente, à demanda de um público leitor deste tipo de obra. Segundo Massaud Moisés (1957), até o fim do século XV não houve em terras lusas publicações autorais neste subgênero literário. Sendo assim, somente a partir do Quinhentismo, então, poder-se-ia tratar de novelas de cavalaria portuguesas.

No decorrer do Quinhentismo podem-se destacar cinco títulos portugueses que tiveram repercussão: *Crônica do Imperador Clarimundo donde os Reis de Portugal descendem* (1522), de João de Barros; *Palmeirim de Inglaterra* (1541-1543), de Francisco de Moraes; *O Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (1554), de Jorge Ferreira de Vasconcelos; e a *Crônica de Dom Duardos* (1580), de Dom Gonçalo Coutinho; *Crônica do Imperador Maximiliano* (escrita no século XVI, mas com data exata de composição inexistente), de autoria anônima.

Em relação à estrutura, um dos elementos essenciais no gênero novela é a moldura. No subgênero medieval, ela é “[...] questão primordial, contendo as considerações filosóficas, a doutrina [...]” (AUERBACH, 2013, p. 21), o que tornava este tipo de narrativa um tipo de escrito que se colocaria a serviço de propósitos doutrinários. No entanto, abandona-se, na novela que começa a ser escrita no século XIV, na Itália, este modelo de moldura. Contudo, conforme Erich Auerbach (2013), a moldura não foi abolida, mas recebeu uma nova função:

Doravante a moldura não era mais o principal, o texto face ao qual as histórias pareciam paráfrases; ela tornou-se um pretexto para a narração de novelas, e ao mesmo tempo um meio artístico para intensificar seu efeito. Na sociedade culta, a narração constituirá um jogo elegante. Quão mais excitante ele se tornava quando se conheciam os jogadores e seu meio! Essa nova moldura foi criada por Boccaccio (AUERBACH, 2013, p. 22-23).

A partir de então, as novelas modernas italianas passam a exercer influência em outros sistemas literários, como o francês, por exemplo. Por sinal, na obra *Réconfort de Madame de Fresne*, de Antoine de La Sale, a moldura surge “[...] da intenção da obra, como se o fizesse a partir de si mesma, e de que o autor está profundamente comovido” (AUERBACH, 2013, p. 39). Cada vez mais, este elemento da novela desprende-se de considerações filosóficas, muitas vezes doutrinárias e moralistas, já predeterminadas, formalmente e tematicamente, e centra-se em

questões presentes na sociedade na qual a novela surge da escolha pessoal de cada autor.

No entanto, apesar de ser um dos poucos estudos traduzidos para a língua portuguesa que se propõem a abordar a moldura como um elemento constituinte da novela, a análise empreendida por Erich Auerbach (2013) é insuficiente para dar conta da forma da moldura na renascença. Afora isto, o autor dedica dois parágrafos curtíssimos para abordar – e mal – a moldura medieval. Além de incorrer em generalismos, como a pressuposição de que toda moldura no medievo serve a pressupostos doutrinários, o teórico alemão ainda afirma, de modo extremamente amplo, que este recurso narrativo é oriundo do Oriente, sem precisar as regiões orientais e os textos literários destes locais nos quais se podem encontrar este fenômeno estético. Por outro lado, em nenhum momento ele busca compreender a estrutura da moldura e suas transformações da Idade Média ao Renascimento².

Além disso, na novela de cavalaria medieval, de acordo com Erich Auerbach (2013, p. 64), “[...] por longo tempo a própria variedade dos acontecimentos, a mundanidade, não aparecia ao observador como algo concebível e enriquecedor, mas tão somente como alegoria”. Ainda segundo ele, o trabalho dos primeiros novelistas modernos italianos e franceses consistiu em fornecer à narrativa um núcleo próprio que independesse do recurso da moldura construída em função de uma doutrina, mas que se construísse a partir “[...] do vínculo causal e consciente dos acontecimentos” (AUERBACH, 2013, p. 67). Sobre isso, em relação às novelas de cavalaria quinhentistas lusas, verifica-se que mudanças semelhantes surgem: 1) episódios de caráter mundano ganham relevo; 2) ao contrário do que ocorre em narrativas medievais do mesmo subgênero que ganharam relevo em Portugal, a moldura nas novelas do Quinhentismo português já não se configura como *exempla*.

No entanto, apesar da longa permanência desse subgênero literário em Portugal, as novelas de cavalaria lusitanas escritas e publicadas a partir do século XVI mantêm ligações com a matéria da Bretanha e com as demais publicações medievais ligadas ao Ciclo Arturiano, mas sofrem alterações em sua composição³. Além da

² Neste trabalho também desejamos propor tipologias de moldura: a implícita, que não se evidencia nem por um prólogo-moldura e nem na diegese; a diegética, que emerge dentro da narrativa principal que dá suporte aos episódios; e a heterodiegética, que se constrói a partir do prólogo-moldura, como é o caso do *Decameron*, de Boccaccio. Após isto, pretendemos compreender como esse recurso estético se desenvolve no medievo.

³ Esse período legou à novela de cavalaria, inclusive, novos ciclos, como o *dos amadises* e o *dos palmeirins*. É na virada do século XVI, por exemplo, que o ciclo clássico, que não teve circulação em

inserção de elementos da mitologia greco-romana, algo pertencente à proposta estética renascentista⁴, de modo geral, notam-se aspectos como: um lirismo que, muitas vezes, sobrepõe-se à ação heróica cavaleiresca; a perda gradual de conotações místicas nos episódios narrados; a divinização do amor e da mulher em detrimento da defesa da castidade e da obediência aos códigos de ética da *militia Christi*; o abandono, de modo gradual, após a consolidação de novelas de cavalaria de caráter metafísico⁵, da moldura enquanto suplemento ilustrativo, *exemplum*; e, no âmbito da própria narração, a presença de certo psicologismo dos personagens, o qual permeia alguns trechos destas narrativas.

Assim, neste trabalho, pretende-se fazer um estudo descritivo e não prescritivo da forma da novela de cavalaria lusitana, demonstrando como ela se organizou, desenvolveu-se e modificou-se ao longo do século XVI em obras específicas. Por essa razão, não há, aqui, uma preocupação em determinar um padrão composicional para esse subgênero, mas demonstrar a sua fluidez e, até certo ponto, maleabilidade formal, a qual pode ser observada desde a novela clássica.

Portugal até então, ganha um representante luso com *Leomundo de Grécia*, de Tristão Gomes de Castro.

⁴ Além disto, podemos pontuar também a retomada de temas e obras da tradição clássica, como faz Tristão Gomes de Castro em *Leomundo de Grécia*, quando resgata o mote da epopeia *As Argonáuticas*, de Apolônio de Rodes. Por essa razão, inclusive, sua obra foi denominada como a *Argonáutica da Cavalaria*.

⁵ Compreendemos que a moldura como suplemento ilustrativo na Idade Média advém da tradição de novelas de cavalaria de cunho metafísico inauguradas a partir de *Perceval ou o Conto do Graal*, de Chrétien de Troyes. Neste sentido, concordamos em parte com Erich Auerbach (2013), apesar de discordarmos de sua visão mais generalizada de que este recurso narrativo atendeu a pretensões homogêneas durante todo o medievo.

Capítulo 1: A demanda da gênese da novela: alguns percursos formais e aspectos do gênero

A gênese da novela, nos recentes e escassos estudos realizados originalmente em língua portuguesa que dispomos hoje, encontra-se quase que exclusivamente atrelada à Idade Média. Massaud Moisés (2012)⁶ afirma que ela “[...] já era cultivada, de forma embrionária, na Antiguidade Greco-latina”, “mesclando o relato verídico ao fantástico ou mítico, e apelando para o lirismo ou para digressões oratórias e retóricas”. Contudo, o autor pondera que a literatura clássica serviu somente de “berço”, de fonte tímida de inspiração para esta “modalidade literária”, considerada por ele essencialmente medieval. Algo semelhante é dito por Fidelino Figueiredo (1960)⁷, que, apesar de não ignorar a existência das novelas gregas e romanas, afirma que elas em si foram, em volume, insuficientes para exercer qualquer maior influência sobre a novelística europeia medieval. Desse modo, para ele, caberia, então, ao medievo gestar, a partir das novelas de cavalaria, a forma deste gênero.

Ademais, na *História Literária de Portugal*, não obstante Figueiredo reserve impressionantes dez páginas e meia⁸ para tratar da novela quinhentista autoral lusitana, descarta-se, também, a possibilidade de contribuições árabes para a criação da novela, em especial a de cavalaria portuguesa. Inclusive, para o historiador, as publicações deste período em Portugal e na Espanha seriam frutos de um gênio coletivo peninsular. Todavia, tal assertiva pareceu, no mínimo, estranha e contraditória diante, por exemplo, da passagem na qual, páginas antes, ele aborda o teatro vicentino e salienta a importância da cultura oriental para a formação e consolidação no país do conjunto de peças do teatrólogo luso. Por mais que, em algumas passagens desta obra, o historiador tente superar a velha negação da presença de

⁶ MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia e prosa**. Edição revista e atualizada. São Paulo: Cultrix, 2012, p. 335.

⁷ FIGUEIREDO, Fidelino. **História Literária de Portugal séculos XII –XX**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.

⁸ Em três das quatro historiografias literárias que tivemos acesso – de Joaquim Mendes dos Remédios (1930); de António José Saraiva e Óscar Lopes (1975); de Massaud Moisés (2012) – eram oferecidos, no máximo, três parágrafos curtos para tratar da novelística quinhentista, incluindo neste montante as cavaleirescas e as pastoris. Neste sentido, a obra composta por Figueiredo (1960) surpreendeu por duas razões: a abordagem ampla, que contemplou as quatro novelas de cavalaria que se tem notícia de que foram publicadas no período e *Menina e Moça*, de Bernadim Ribeiro; e o quantitativo de páginas gastos com esta discussão, próximo ao que se utilizou para abordar Camões (dezesesseis páginas), visto que a maioria dos historiadores literários deu total supremacia ao poeta-guerreiro, pois, muitas vezes, os capítulos referentes ao Classicismo iniciavam-se tratando das contribuições camonianas e tornando-as parâmetro para avaliar as demais publicações do período.

influxos do Oriente, principalmente devido à longa permanência árabe na Península Ibérica, em terras lusitanas, nota-se que há outros momentos em que alguns rechaços a esta ideia vêm à tona.

De modo geral, os autores nativos de língua portuguesa demonstram dificuldade em admitir que as origens, de fato, da novela remontem a tempos muito mais remotos que a Idade Média. No entanto, para autores como Bakhtin (2018), a consolidação do romance moderno está atrelada ao estabelecimento da forma da novela, que, por sua vez, começa na Antiguidade Clássica:

Já no terreno da Antiguidade, foram criados três tipos essenciais de unidade romanesca e, portanto, os três respectivos modos de assimilação artística do tempo e do espaço no romance, ou, em termos breves, três cronotopos do romance. Esses três tipos se mostraram extraordinariamente produtivos e flexíveis, e em grande parte determinaram o desenvolvimento de todo o romance de aventuras até meados do século XVIII (BAKHTIN, 2018, p. 15).

Além disto, conforme Katharine Gittes (1991), as origens de um dos elementos formais da novela, a narrativa-moldura, pertence a duas diferentes tradições literárias: de um lado, ocidental – principalmente por meio da novela grega; e, por outro, oriental, originado na Índia. De acordo com Erich Auerbach, “a novela como narrativa com moldura veio do Oriente; na Idade Média, a moldura tornou-se questão primordial, contendo considerações filosóficas, a doutrina; a novela era suplemento ilustrativo, *exemplum*” (AUERBACH, 2013, p. 21). Sendo assim, para o teórico alemão, a discussão sobre a gênese deste componente formal se encerra como algo mais simples e vago, uma vez que não se apresentam maiores explicações sobre qual seria a fonte oriental à qual ele se remete e como teria ocorrido este processo de conversão da moldura em aporte para a veiculação de uma doutrina e, ainda, de que doutrina se tratava especificamente.

Em relação à Idade Média, Katharine Gittes (1991), em sua análise sobre a tradição da narrativa-moldura – este recurso, em *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, é definido como “a story in which another story is enclosed or embedded as a ‘tale within the tale’, or which contains several such tales” (BALDICK, 2008, p. 135)⁹ – nos *Contos da Cantuária*, de Geoffrey Chaucer, identifica dois antecedentes da forma averiguada na obra do autor inglês, mas deixa de lado as novelas romanas e seu

⁹ “Uma história em que outra história é incluída ou incorporada como um “conto dentro do conto”, ou que contém vários desses contos” (tradução minha). In: BALDICK, Chris. **The Oxford Dictionary of Literary Terms**. 3ª Ed. Oxford: Oxford University Press, 2008.

contributo no processo de consolidação da moldura. Além disto, ela afirma que as Cruzadas possibilitaram um maior intercâmbio entre as literaturas do Oriente Próximo e da Europa:

We know that in the Middle Ages national boundaries were open and that Crusaders brought many different elements of Near Eastern culture to Europe; that the stories medieval European writers included in their frame narratives originated in the East, in lands as distant as India; and that medieval English scholars studied in Spain, an important bridge between Arabic and European cultures [...] (GITTES, 1991, p. 2)¹⁰.

Nesse sentido, a autora admite um contato entre autores medievais e a cultura do Oriente, fato que a crítica literária em língua portuguesa, de modo geral, tenta negar justamente para oferecer à Europa o estatuto de berço da novela. Katherine Gittes (1991) pontua que a narrativa moldura é uma criação oriental ou árabe, a qual foi introduzida no Ocidente por meio da *Disciplina Clericalis*, de Petrus Alfonsi, um escritor e astrônomo andaluz judeu do século XI que se converteu ao Cristianismo. No entanto, quando chegou à Europa, as *frame narratives*, que possuíam uma estrutura mais solta e flexível, pouco a pouco, precisaram aderir a princípios estéticos ocidentais de raízes greco-romanas, que trouxeram para as narrativas emolduradas uma necessidade de unidade, completude e simetria:

I believe that we must begin with the premise that the frame narrative is an Eastern or Arabic invention that originally reflected an Eastern or Arabic outlook, an outlook evident in Arabic literature (pre-Islamic odes, picaresques, histories, biographies, and geographies), architecture (the mosque especially), science, and mathematics. The frame narrative form, which reflected this outlook, entered the Western literary tradition, most probably through Petrus Alfonsi's *Disciplina Clericalis*. Medieval European writers found the frame narrative form, with its loose structure and its general flexibility, particularly well-suited for handling certain kinds of material. Once the frame narrative form arrived in Europe, however, it gradually came into increasing contact with Western literary ideals of unity, symmetry, and completeness. A look at Western, Greco-Roman aesthetic principles (in literature, philosophy, and architecture) and at the Greco-Roman approach to mathematics reveals features that are wholly different from corresponding features in Eastern literature, art, and mathematics. As their authors responded to these opposed cultural and aesthetic pressures, frame

¹⁰ “Nós sabemos que, na Idade Média, as fronteiras nacionais estavam abertas e que os cruzados trouxeram muitos elementos diferentes da cultura do Oriente Próximo para a Europa; que as histórias de escritores medievais europeus incluídas em suas narrativas-moldura originaram-se no Oriente, em terras tão distantes quanto a Índia; e que os eruditos medievais ingleses estudaram na Espanha, uma ponte importante entre as culturas árabe e europeia [...]” (Tradução minha).

narratives in the West retained many of their original qualities, but adapted to Greek aesthetic standards (GITTES, 1991, p. 2-3)¹¹.

Assim, as narrativas emolduradas nascem no Oriente, mas, ao entrarem no Ocidente, reconfiguram-se a partir de princípios estéticos principalmente gregos. Segundo Gittes (1991), a primeira *frame narrative* da qual se tem notícia hoje é o *Panchatantra*, composta em verso e prosa, que apresenta uma série de narrações emolduradas nas quais animais atropomorfizados são os personagens. A obra possui partes em *Sânscrito* e em *Pali*. Estima-se que a obra tenha sido composta originalmente no século II a. C., mas não se tem uma data exata para a sua criação e essa versão primeva foi perdida para sempre. Porém, no século VIII d. C., o livro recebeu uma tradução para o Árabe, conforme Gittes (1991), e, posteriormente, para o Sânscrito. Desse modo, ao ser traduzida, a obra pode ser disseminada no Ocidente medieval, que conhecia a língua do Alcorão:

The earliest frame narrative of significance is the Panchatantra, an eighth-century work, portions of which probably came from India and portions of which came from the Near East. The *Panchatantra's* influence spread over many centuries and cultures and played a large role in shaping the frame narrative in medieval Europe. [...] Most of the stories in the Panchatantra is highly pertinent to a study of the *Panchatantra* originated in India, many going back to the second century B.C., though their exact date of origin is unknown. The original Sanskrit version of the Panchatantra is lost, but the work scaped extinction because was most likely translated into Arabic during eighth century. A subsequent translation from the Arabic back into Sanskrit forms the basis of all modern texts. Hence, although the stories in the Panchatantra originated in India, the frame most probably not. B. E. Perry has demonstrated that, contrary to previous scholarly opinion, the Arabs or Near Easterners, not the Indianism first enclosed the Indian story collection within a frame. Though many have debated the origin of the framing story, Perry's theory is now the most widely accepted. He believes that Western Asia, not India, is the 'original

¹¹ "Acredito que devemos começar com a premissa de que a narrativa em moldura é uma invenção oriental ou árabe que originalmente refletia uma perspectiva evidente na literatura árabe (odes pré-islâmicas, textos picarescos, histórias, biografias e geografias), arquitetura (especialmente a mesquita), ciência e matemática. A forma narrativa emoldurada, que refletia essa perspectiva, entrou na tradição literária ocidental, muito provavelmente por meio da *Disciplina Clericalis*, de Petrus Alfonsi. Os escritores europeus medievais encontraram a forma narrativa em moldura, com sua estrutura solta e sua flexibilidade geral, particularmente adequada para lidar com certos tipos de material. Uma vez que a forma narrativa emoldurada chegou à Europa, no entanto, gradualmente entrou em contato crescente com os ideais literários ocidentais de unidade, simetria e completude. Uma olhada nos princípios estéticos ocidentais greco-romanos (na literatura, filosofia e arquitetura) e na abordagem greco-romana da matemática revela características que são totalmente diferentes das características correspondentes na literatura, arte e matemática orientais. Como seus autores responderam a essas pressões culturais e estéticas opostas, as narrativas de enquadramento no Ocidente retiveram muitas de suas qualidades originais, mas se adaptaram aos padrões estéticos gregos." (tradução minha).

nursery' of the 'paratactic arrangement of stories on one frame' (GITTES, 1991, p. 9)¹².

No trecho que aqui destacamos, podemos observar que a autora apresenta, também, reflexões teóricas de B. E. Perry, o qual admite que o *Panchatantra* é indiano, mas a forma da narrativa moldura não, contrariando pesquisas acadêmicas realizadas anteriormente sobre esse tema. Para ele, foram os árabes ou os povos do Oriente Próximo que primeiro fizeram uso do enquadramento em suas narrativas. A Ásia Ocidental seria, então, de acordo com o autor, o berço original das narrativas emolduradas e de uma organização paratática de diversos enredos em um único quadro. No entanto, embora a sua teoria seja, hoje, a mais amplamente aceita, em relação à origem dessa estratégia de narração, não se pode negar, também, a importância do *Panchatantra* para a construção de uma tradição de narrativas moldura no Ocidente. Além disso, no século VIII, que marcou a segunda fase do Império Islâmico, iniciou-se a conquista da Península Ibérica. Por meio da expansão da dominação árabe, a sua língua também foi bastante difundida, inclusive na Europa:

In the theological (the word is used in its broadest sense) as in the secular disciplines the Muslims employed Arabic almost exclusively from the start. (Not until centuries later was Persian or Turkish use too, particular in historical writing.) The principal reason for this was that the Islamic empire was a creation of the Arab nation. They held sole sway in the crucial first decades. In the time they secured an appropriate status for their language even in the conquered lands. They were able to achieve this all the more easily since the scripture of Islam, which they championed and propagated, was written in this same language. All those who were converted to the new religion were compelled as a matter of principle to learn at least enough Arabic to be able to recite in the original those Quranic texts which were required in their public worship. Translations of Quranic texts, or of the whole Qur'na were forbidden, or only tolerated with reservation, even until quite recently.

¹² "A narrativa de moldura mais antiga de importância é o Panchatantra, uma obra do século VIII, partes das quais provavelmente vieram da Índia e outras do Oriente Próximo. A influência do Panchatantra se espalhou por muitos séculos e culturas e desempenhou um grande papel na formação da narrativa do quadro na Europa medieval. [...] A maioria das histórias em te Panchatantra é altamente pertinente para um estudo do Panchatantra originado na Índia, muitos remontando ao segundo século aC, embora sua data exata de origem seja desconhecida. A versão original em sânscrito do Panchatantra está perdida, mas a obra escapou da extinção porque provavelmente foi traduzida para o árabe durante o século VIII. Uma tradução subsequente do árabe de volta para o sânscrito forma a base de todos os textos modernos. Portanto, embora as histórias do Panchatantra tenham se originado na Índia, o quadro provavelmente não. B. E. Perry demonstrou que, ao contrário da opinião acadêmica anterior, os árabes ou os do Oriente Próximo, não os indianos, foram os primeiros a incluir a coleção de histórias indianas em uma moldura. Embora muitos tenham debatido a origem da história de enquadramento, a teoria de Perry é agora a mais amplamente aceita. Ele acredita que a Ásia Ocidental, e não a Índia, é o 'berçário original' da 'organização paratática de histórias em um quadro'." (tradução minha).

Thus the Qur'na contributed at least indirectly to the spread of the Arabic language (PARET, 1983 apud GITTES, 1991, p.6-7)¹³.

Da ficção a diversos gêneros textuais de outras esferas, a narrativa moldura circulou e ganhou destaque do Oriente ao Ocidente. Em textos religiosos orientais, como, por exemplo, a Mahabharata¹⁴ e o Rāmāyaṇa¹⁵, o recurso da narrativa-moldura é amplamente utilizado. Por conseguinte, na literatura, o livro *As mil e uma noites* faz-se herdeiro dessa tradição. No que concerne à Península Ibérica, embora não se possa exatamente apontar uma influência direta desta última obra na Idade Média, sem dúvida não se pode negar o contato que alguns autores provavelmente tiveram com contos orientais, como se nota no *Libro del Caballero Zifar*, em *El Conde Lucanor* e em *Sendebär*.

Desse modo, buscaremos, neste capítulo, além de delinear alguns elementos essenciais para a forma da novela, compreender as prováveis origens do gênero. Assim, pretendemos demonstrar que, para além de uma gênese exclusivamente ou majoritariamente medieval, alguns recursos narratológicos podem ser observados, por exemplo, desde textos gregos do século I. Além disso, refletiremos sobre o lugar

¹³ “Tanto nas disciplinas teológicas (a palavra é usada em seu sentido mais amplo) como nas disciplinas seculares, os muçulmanos empregaram quase exclusivamente o árabe desde o início. (Só séculos depois o persa ou o turco também passaram a ser usados, principalmente na escrita histórica.) A principal razão para isso era que o Império Islâmico era uma criação da nação Árabe. Eles mantiveram o domínio exclusivo nas primeiras décadas cruciais. Na época, eles garantiram um status apropriado para sua língua, mesmo nas terras conquistadas. Eles conseguiram isso com mais facilidade porque a escritura do Islã, que eles defenderam e propagaram, foi escrita nessa mesma língua. Todos aqueles que se converteram à nova religião foram obrigados, por uma questão de princípio, a aprender pelo menos o suficiente em árabe para poder recitar no original os textos do Alcorão exigidos em seu culto público. Traduções de textos do Alcorão, ou de todo o Alcorão, eram proibidas, ou apenas toleradas com reservas, até bem recentemente. Assim, o Alcorão contribuiu, pelo menos indiretamente, para a disseminação da língua Árabe.” (tradução minha).

¹⁴ A obra surgiu na tradição oral hinduísta em data não estimada, no entanto, acredita-se que ela adquiriu uma forma definitiva a partir do século II a.C., tendo sido copilada integralmente por volta de IV a.C. Nesse poema épico, atribuído a Krishna Dvapayana Vyasa, com duzentos mil versos, um de seus capítulos, o Bhagavad-Gītā, é um exemplo de narrativa-moldura. Nela, o leitor depara-se com um momento em que, antes que a guerra de Kurukṣetra seja iniciada, Arjuna pede para Kṛṣṇa levar o carro deles até o centro do campo de batalha para que ele possa ver os dois exércitos. Neste instante, Arjuna perde toda a coragem que o fez estar no campo de batalha. Ele vê que o exército inimigo possui muitos rostos conhecidos: seus primos, tio, professor, avô e, por um momento, ele esquece os motivos da guerra. É possível compreender o que é narrado mesmo que esse capítulo seja deslocado da obra original a que pertence, porém, ele, em si, faz-se importante para que se entenda melhor os desdobramentos dos eventos narrados nos capítulos posteriores.

¹⁵ Não se sabe exatamente o ano da composição deste poema épico sânscrito atribuído ao poeta Valmiki, mas estima-se que ele tenha sido escrito no século III a.C. Esta obra compõe-se por vinte e quatro mil versos e subdivide-se em sete cantos (*kāṇḍas*) e narra a trajetória de um príncipe chamado Rama de Ayodhya, cuja esposa Sita é abduzida pelo demônio Rākshasa, rei de Lanka.

da novela clássica dentro das teorias dos gêneros literários e suas relações com a novela de cavalaria, que foi gestada no período medieval.

1.1. A narratologia da novela: algumas teorias

1.1.1. Os gêneros literários: preâmbulos teóricos

As atividades humanas, em seus mais diversos campos, desenvolvem-se, sobretudo a partir do uso da linguagem (BAKHTIN, 2017). A comunicação, em qualquer sociedade, dá-se por meio de enunciados, que tanto podem ser escritos quanto orais, e esses, no fim das contas, “refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu *conteúdo* (temático) e pelo *estilo da linguagem*, [...] mas acima de tudo por sua *construção composicional*” (BAKHTIN, 2017, p. 11-12 – grifos meus). Esses três elementos anteriormente destacados, nos pressupostos bakhtinianos, encontram-se “indissolavelmente ligados no conjunto do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um campo de comunicação” (BAKHTIN, 2017, p. 12).

Como as atividades humanas são multifacetadas, as possibilidades de construção de enunciados também seguem o mesmo caminho. Na esfera dos usos da língua, existem “*tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*” (BAKHTIN, 2017, p. 12 – grifos do autor) e esses, sendo, antes de tudo, linguagem, constituem-se por conteúdo, estilo e aspectos composicionais próprios, os quais distinguem um tipo de gênero discursivo de outro. Para Bakhtin (2017, p. 39-40), a “diversidade desses gêneros é determinada pelo fato de que eles diferem entre si dependendo da situação, da posição social e das relações pessoais de reciprocidade entre os participantes da comunicação [...]”. As possibilidades estilísticas dos enunciados, nesse sentido, podem, também, conferir heterogeneidade entre os gêneros, uma vez que muitos desses não “são igualmente propícios a tal reflexo de individualidade do falante na linguagem” (BAKHTIN, 2017, p. 17). Por isso, apesar da estabilidade na utilização, na escolha e na organização dos enunciados em um determinado gênero discursivo, algumas particularidades, como a estilística, por exemplo, devem ser consideradas (BAKHTIN, 2017). O estilo, por sua vez, em qualquer enunciado, seja oral ou escrito, “é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve)” (BAKHTIN, 2017, p. 17). Assim, o

que se entende por estilo individual encontra condições mais favoráveis na seara da literatura de ficção, pois, nela, esse recurso de escrita “integra diretamente o próprio edifício do enunciado, é um de seus objetivos principais” (BAKHTIN, 2017, p. 17), diferentemente dos gêneros que não pertencem a uma modalidade artístico-literária, onde tal recurso “não faz parte do plano do enunciado, não serve como um objetivo seu, mas é, por assim dizer, um epifenômeno do enunciado, seu produto complementar” (BAKHTIN, 2017, p. 17-18).

O estilo do autor, que emerge como um aspecto particular em cada obra da literatura, não advém simplesmente e somente das habilidades daquele que escreve, mas também do momento histórico e a partir dos horizontes de expectativas do público ao qual o texto destina-se. Sendo assim, para além de uma abordagem imanentista, Bakhtin (2017) propõe que se observem também alguns fatores externos que se mostrem relevantes para a constituição formal de um determinado gênero textual, como época, sociedade e leitores em potencial. Assim, para ele:

Cada época, para cada corrente literária e estilo artístico-literário, cada gênero literário no âmbito de uma época e cada corrente tem como características suas concepções específicas de destinatário da obra literária, a sensação especial e a compreensão do seu leitor, ouvinte, público, povo. O estudo histórico das mudanças dessas concepções é uma tarefa interessante e importante. Mas para sua elaboração eficaz faz-se necessária uma clareza teórica na própria colocação do problema.

[...]

A imensa maioria dos gêneros literários é constituída de gêneros secundários, complexos, formados por diferentes gêneros primários transformados (réplicas do diálogo, relatos cotidianos, cartas, diários, protocolos, etc.) (BAKHTIN, 2017, p. 67).

Os gêneros literários, para Bakhtin (2017), possuem uma estruturação complexa se comparada à que se observa nos demais gêneros do discurso, uma vez que abarca em si gêneros secundários que incluem e recriam gêneros primários. É dentro desse contexto que a novela antiga nasce, e, desse modo, a polifonia, portanto, constitui-se como um aspecto inerente a essa forma da literatura (BAKHTIN, 2017). Por isso, concordamos com Áron Kibédi Varga (1989 apud MELLO, 1998), quando este afirma que:

menée par un souci plus logique qu'esthétique ou sociologique d'élaborer des classements nets et pertinents et de dresser une hiérarchie bien équilibrée, la critique a souvent eu tendance à examiner ce qui sépare les genres plutôt que ce qui les unit et, par la suite, à consacrer des monographies à un seul genre envisagé séparément: la tragédie, le sonnet, etc. C'est accorder au genre

un statut ontologique, une 'essence' que son existence même, à l'intérieur des systèmes de classement que nous venons de passer en revue, semble démentir; c'est en effet oublier qu'un genre n'existe que grâce aux autres, qui le complètent et le combattent. Les genres fonctionnent toujours par rapport à l'ensemble constitue un système (VARGA, 1989, p. 132-133 apud MELLO, 1998, p. 34)¹⁶.

Dessa maneira, a busca de uma essência, em um exercício de isolamento e estudo de uma forma literária e de comparação exclusivamente entre os seus pares deixa de lado todo o aspecto orgânico do surgimento e desenvolvimento dos gêneros literários como um todo. Sabemos, no entanto, que boa parte das obras que lograram oferecer alguma definição para os gêneros da literatura recorrem a sistemas de classificação que, por fim, não dão conta de sua complexidade e revelam-se demasiado generalistas. Tal situação ocorre com os postulados de Yves Stalloni (2007, p. 13), apesar deste afirmar que “a literatura, por sua vez, obedece à mesma vontade taxinômica, esforçando-se por classificar assuntos em função de critérios particulares, sejam eles estilísticos, retóricos, temáticos e outros”¹⁷. O autor menciona que existem três pressupostos que norteiam a definição dos gêneros literários: 1) a norma, que divide os objetos estudados, a partir de seus aspectos centrais, em categorias determinadas que, por sua vez, predeterminam “o conteúdo das produções que se enquadram na ordem estabelecida” (STALLONI, 2007, p. 13); 2) o número, que considera o quantitativo de textos que, a partir do critério da semelhança, encaixam-se em um tipo de categoria; 3) a hierarquia, que não apenas divide, mas estratifica e confere valorização aos gêneros.

De acordo com Stalloni (2007, p. 17), “a noção de gênero literário é um marco fundamental na história da análise literária” e, sendo assim, a sua sistematização e definição constituem-se preocupações desde a Antiguidade clássica, a partir da *Poética* aristotélica. Dessa maneira, para ele, Aristóteles, ao abordar “sobre a própria

¹⁶ “impulsionada por uma preocupação mais lógica do que estética ou sociológica para desenvolver classificações claras e relevantes e traçar uma hierarquia bem equilibrada, a crítica tende frequentemente a examinar o que separa os gêneros em vez do que os une, e, por exemplo, mais tarde, a dedicar monografias a um único gênero considerado separadamente: tragédia, soneto, etc. Isso é conceder ao gênero um *status* ontológico, uma ‘essência’ que sua própria existência, dentro dos sistemas de classificação que acabamos de revisar, parece negar; é esquecer que um gênero só existe graças aos outros, que o complementam e combatem. Os gêneros sempre funcionam em relação ao todo que constitui um sistema” (tradução minha).

¹⁷ No estudo analisado aqui, Stalloni (2007) salienta que há particularidades nas produções literárias, as quais, devido às suas especificidades, com certo esforço são categorizadas por pesquisadores da literatura. No entanto, ao abordar isoladamente cada gênero, o autor generaliza alguns aspectos composicionais das obras, desconsidera obras que não se enquadrem tanto em sua categorização e constrói um estudo pouco verticalizado frente ao que se propõe analisar.

arte poética e suas *espécies*” (ARISTÓTELES, 2018, p. 31 – grifo do autor) introduz a ideia de distinguir os gêneros literários existentes em seu tempo. Essa distinção, conforme Stalloni (2007), perpassa três critérios: 1) o formal, que abarcaria, portanto, a estrutura da obra (uso da prosa ou do verso, personagens, características principais da categoria literária na qual a obra inscreve-se; 2) o temático, em que se nota a matéria/o assunto representado no texto; 3) o enunciativo, o qual busca entender o modo de representação daquilo que se narra e os objetos a serem mimetizados em cada tipologia textual¹⁸. Além disso, o crítico francês salienta que coube aos “sucessores de Platão e de Aristóteles [...], por meio de uma leitura ‘moderna’ dos escritos antigos” a contribuição “para o estabelecimento de uma distribuição ternária dos gêneros” (STALLONI, 2007, p. 27). Assim, houve uma “tripartição cômoda que passou a ser depois disso tradicionalmente retomada pelos teóricos da época clássica, por exemplo (como Boileau ou Rapin)” (STALLONI, 2007, p. 27) e, dessa maneira, o lírico, o épico e o dramático ganharam centralidade na maior parte dos estudos que lograram teorizar sobre gêneros textuais. Nesse sentido, todas as obras literárias produzidas passaram a ser compreendidas e analisadas sob essa ótica. Tal conjuntura, também, para Jacyntho Lins Brandão (2005), revela-se problemática, pois as premissas aristotélicas transformaram-se em um parâmetro exclusivo através do qual tentou-se compreender e estudar todas as composições literárias, inclusive as que não se enquadravam dentro dos pressupostos estabelecidos pelo filósofo grego. O crítico mineiro oferece como exemplo o caso da novela (ou romance) da Antiguidade Clássica, que, diversas vezes, foi enquadrada “à força [...] como uma modalidade do épico, o que tem evidentes inconvenientes” (p. 31). Essa inadequação ocorre principalmente porque esse tipo de composição surge após a escrita da *Poética* e possui aspectos bastante singulares se compararmos a tudo o que fora escrito antes e, por isso, Aristóteles, em suas reflexões, não teria como antever essa realidade e construir uma teoria que pudesse dar conta de obras que se inscrevem nessa tradição estética¹⁹:

Aristóteles tem em vista o *corpus* da literatura grega existente até a sua época ao elaborar a sua teoria dos gêneros. Embora admita que tanto obras em verso quanto em prosa possam pertencer aos domínios da literatura (um

¹⁸ Entende-se as tipologias textuais dentro da *Poética* aristotélica como o modo de mimetização (a narração, o drama, a lírica, a sátira) a partir do qual se formam, organizam-se e desenvolvem-se os gêneros textuais.

¹⁹ Referimo-nos aqui à ficção em prosa, na qual encaixava-se, também, a novela clássica.

conjunto que, admite, até então não contava com denominação), observa que, em geral, se associa o verso à condição de poeta, mesmo que o verso apenas não possa ser tido como elemento suficiente para definir o que pertence à arte poética (*poietikè tékhne*). Com base nesse senso comum, os gêneros em prosa então existentes são descartados do *corpus* sobre o qual teoriza, como os mimos de Sófron e Xenarco e os diálogos socráticos. É interessante que Aristóteles tenha uma percepção fina do que poderia ser uma definição de literatura, mas não chegue a ela, concentrando sua atenção apenas na poesia. A perpetuação desse ponto de vista, que admite, implicitamente, uma superioridade da poesia sobre a prosa, terá consequências de considerável importância para a teoria do romance (BRANDÃO, 2005, p. 29-30).

Assim, o épico sistematizado e teorizado por Aristóteles não encerrava em si a forma prosaica, apenas a poética. Afora isso, a epopeia homérica, sob a qual o filósofo debruçou-se para distinguir e entender os mecanismos de funcionamento da tragédia e da comédia²⁰ possui um caráter mimético, mas não no nível da tragédia, “gênero que é só mimese” (BRANDÃO, 2005, p. 44). Para Jacyntho Lins Brandão (2005, p. 44), “o que é relevante para a distinção dos gêneros é a maneira como se dá a mimese, isto é, ou de forma imediata, com a própria representação das ações pelos agentes, ou mediata, com a presença de um narrador”. Desse modo, de acordo com o autor, na teoria aristotélica, quanto mais diretamente mimética a obra se apresenta, melhor, e, para ele, no épico, a *diégesis* caberia, portanto, aos maus poetas, que, por meio desse recurso, interfeririam muito na narração, mimetizando pouco ou raramente. Além disso, Platão, conforme Brandão (2005, p. 39), reconheceu e delimitou “duas categorias, não bem de poesia, mas de poetas: os que narram e os que mimetizam”. Para o autor, dentre os modos narrativos abordados na teoria platônica, distinguem-se três: o não mimético (narrativa simples ou *haplè diégesis*), no qual se poderia destacar o ditirambo; o puramente mimético, presentes na comédia e na tragédia; e um que se realiza tanto pela mimesis quanto pela diegesis, como ocorre na epopeia, por exemplo.

Compreende-se, então, que, para Platão, diegese e mimese são opostas. A primeira corresponde à dimensão ficcional e, portanto, poética do texto, ao passo que a segunda configura-se como a representação de realidades tangíveis e acessíveis por meio da memória. Outro ponto a ser destacado é que o filósofo grego admite, em *A República*, o desejo de demonstrar a superioridade da narrativa simples, mas

²⁰ Infelizmente, como se sabe, o trecho da *Poética* no qual Aristóteles faria um estudo mais verticalizado sobre a comédia perdeu-se, restando para nós, hoje, somente alguns fragmentos que foram escritos sobre esse gênero quando comparado à tragédia e à epopeia.

encontra dificuldades de apresentar um exemplo que se adeque totalmente a esse tipo de categoria. Stalloni (2007, p. 20-21 – grifos do autor) aponta que Platão distingue “uma *mimese* narrativa (que compreenda narrativa e diálogo, como no caso de Homero) de uma *mimese* dramática (limitada à troca de falas e ao estilo direto)”. Nessa última, a enunciação é zero²¹, ao passo que, na epopeia, é mista, contendo diegese e *mimese*. Já o ditirambo, apresenta uma enunciação direta, uma vez que ele apresenta uma narrativa simples, sem a presença de diálogos, como se pode observar nos escritos pertencentes a este gênero literário de Píndaro²².

Aristóteles, por sua vez, conforme Stalloni (2007, p. 22 – grifos do autor), estabelece, diferentemente de Platão, uma divisão binária: “entre dois grandes gêneros: o teatro, baseado na *mimese*, e a narrativa, baseada na *diégese*”. Sendo assim, o autor atribui aos sucessores modernos desses dois filósofos gregos e não a eles mesmos a responsabilidade pelo estabelecimento de uma “distribuição ternária dos gêneros” (STALLONI, 2007, p. 23). Neste sentido, a partir dessa releitura aristotélica e platônica, tentou-se reagrupar os textos literários, classificando-os necessariamente em um dos três moldes: lírico, épico e dramático:

Essa divisão, atribuída indevidamente a Platão e/ou a Aristóteles, vai impor-se como um princípio inatingível para o romantismo alemão e, especialmente, para os irmãos Schlegel. Sobretudo Friedrich, que reteve, no comecinho do século XIX, três ‘formas’: a lírica, a épica e a dramática, que se distinguem por sua maior ou menor subjetividade (respectivamente nomeadas ‘subjetiva’, ‘subjetiva-objetiva’ e ‘objetiva’, introduzindo até mesmo, além do mais, uma prioridade histórica para a epopeia (STALLONI, 2007, p. 23).

Nesse sentido, podemos compreender que Aristóteles e Platão fizeram um registro descritivo das produções literárias de seu tempo e não um parâmetro prescritivo no qual todas as obras deveriam inscrever-se. É importante, também, reafirmarmos aqui que, ao escreverem sobre a literatura, os dois filósofos tinham em mente apenas as produções de seu tempo (o que não inclui os textos narrativos em prosa, como é o caso da novela grega). Não é à toa que, na *Poética*, fala-se em poesia, verso, que era a forma de escrita utilizada pelo aedo, comediógrafos, tragediógrafos. Além disso, como sabemos, esse recurso não era exclusivo dos

²¹ Entende-se, aqui, por enunciação zero a ausência total de um narrador, que introduza e contextualize a fala dos personagens.

²² Para conhecer um pouco mais sobre os ditirambos de Píndaro, recomendo a leitura deste estudo de Leonardo Teixeira de Oliveira (2017), que traduziu os poemas desse poeta grego e analisou-os: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-19052017-110935/publico/2017_LeonardoTeixeiraDeOliveira_VCorr.pdf>.

poetas, uma vez que, como Aristóteles destaca, não é o meio (o verso), mas a mimese que distinguia um historiador de um autor literário, pois o primeiro tratava das coisas que de fato aconteceram, ao passo que o segundo abordava o que poderia acontecer.

Por fazer uma abordagem mais prescritiva, a teoria moderna dos gêneros literários, conforme Gerárd Genette (1979, p. 26 apud STALLONI, 2007, p. 24), revela-se “inteiramente marcada por esses esquemas fascinantes que informam e deformam a realidade frequentemente heterogênea do campo literário”, construindo, assim, “uma simetria factícia reforçada por falsos interesses”. Compreende-se, então, que é a partir da experiência da literatura e não do inverso que devemos pensar a teorização e sistematização sobre os gêneros literários (BRANDÃO, 2005, p. 37) e, dessa forma, nos próximos capítulos, lograremos empreender aqui um estudo descritivo acerca dos textos novelísticos analisados e não prescritivo. Assim, pretendemos, também, demonstrar a fluidez da forma novela, sua estrutura comum entre uma obra e outra, sem deixar de lado as suas particularidades. Nesse sentido, não negamos a possibilidade de outros escritos pertencentes à forma literária aqui estudada apresentarem outras características não contempladas nesta análise.

Para Angélica Soares (2007, p. 7), “a caracterização dos gêneros, tomando por vezes feições normativas, ou apenas descritivas, apresentando-se como regras inflexíveis ou apenas como um conjunto de traços, os quais a obra pode apresentar em sua totalidade ou predominantemente, vem diferenciando-se a cada época”. Ao longo do desenvolvimento da teoria dos gêneros literários, muitos estudiosos chegaram a considerá-los como categorias imutáveis e que, portanto, obedeceriam a leis fixas e rígidas de estruturação. Por outro lado, outros estudiosos buscaram demonstrar que os gêneros literários não só não são mutáveis como também podem resultar da mistura e da transformação de outros ao longo do tempo.

Como vimos, os primeiros registros escritos no Ocidente que dão origem à teoria dos gêneros fazem um tratamento descritivo das obras literárias, apresentando seus aspectos e ocorrências em diversos autores. No entanto, com o passar do tempo e, principalmente com o advento do Renascimento, os postulados da Antiguidade Clássica são retomados e ressignificados, de modo que, para os autores que releem Aristóteles e Platão, assumem um caráter prescritivo. Isso decorre do fato de, nesse período, o conceito de mimese aristotélica ser compreendido como um processo de imitação da natureza e, em seguida, dos clássicos modelos literários, e não como uma representação de realidades possíveis que fosse, assim, passível de um processo de

recriação. No século XVII, com a *Arte Poética*, de Boileau, essa noção do gênero literário enquanto uma “espécie fixa que deveria obedecer a regras predeterminadas” mantém-se (SOARES, 2007, p. 13). Contudo, opondo-se a isso, alguns autores setecentistas barrocos colocaram-se a favor da quebra dos modelos clássicos, os quais eram defendidos pelos renascentistas, a partir da criação de obras que pudessem traduzir e representar melhor as questões de seu tempo:

As reações aos postulados clássicos levaram, ainda no século XVII, à chamada "Querela dos antigos e modernos". Os "modernos", que seriam posteriormente identificados como barrocos, posicionavam-se a favor das formas literárias inovadoras, que melhor representariam as mudanças de cada época, contrariamente aos "antigos", que ainda defendiam a imutabilidade das regras greco-romanas (SOARES, 2007, p. 13).

Ao longo do século XVIII, conforme afirma Costa Lima (2002, p. 262) “a teoria dos gêneros tem pouca significação”, pois, além da literatura ser dirigida a poucas pessoas que a viam como um importante instrumento de comunicação, “aos teóricos então não importa tanto teorizar quanto disciplinar, i. e., ajustar a expressão às convenções da sociedade superior”. No Advento do Romantismo, a ideia da quebra dos modelos clássicos ganha ainda mais força, principalmente a partir do conceito do gênio romântico. No entanto, apesar da liberdade criativa ter muito espaço entre os oitocentistas, a noção de que a mimese clássica reduz-se, ainda, à imitação e à ideia de prescrição de parâmetros ideais de escrita literária mantém-se. Por esse motivo, ela é vista como algo a ser evitado pelo autor literário, que deve ocupar-se do seu gênio individual.

A concepção da importância de uma criação literária enquanto expressão única e individual do ser entre os autores oitocentistas acaba afastando-os, cada vez mais, da teoria dos gêneros, uma vez que ela, naquele momento, ainda estava profundamente ligada à ideia de prescrição, que, portanto, aboliria a liberdade criativa. Além disso, como aponta Costa Lima (2002), apenas uma teorização construída dentro desta linha de estudo das formas literárias ganhou destaque, embora não tenha sido concluída, e é lembrada hoje: a de Brunetière. Todavia, em seus escritos, aborda-se a literatura e seus gêneros a partir de uma perspectiva evolucionista. Haveria, para ele, portanto, uma conexão profunda entre os gêneros dentro de suas próprias substâncias e, deste modo, leis específicas que determinariam o desenvolvimento e, portanto, a transformação destes:

Enquanto dura o Romantismo e reina inquestionável a concepção da poesia como expressão do individual, a questão dos gêneros é vista como uma antiquilha. Com efeito, ao longo do século XIX, a única teorização usualmente lembrada é a de Brunetièrre. Não por acaso, ainda que ela se fizesse com termos da ciência contemporânea, sua imagem favorita de literatura mantinha o desenho do classicismo. As páginas em que o autor a formula deveriam constituir apenas a apresentação introdutória de uma obra que deveria estender-se por três volumes. O projeto contudo não se realizou e as ideias do crítico não vão além de 31 páginas. Nelas, Brunetièrre enuncia a propósito de um gênero como o romance francês sua ideia evolucionista. O romance teria nascido da epopeia ou canção de gesta, que levaria aos romances de aventura, aos romances épicos, de costumes gerais, de costumes íntimos, de costumes exóticos — também se sucederiam temporalmente. Tais transformações seriam naturais, i. e., tão determinadas quanto as que a história natural apresenta, onde “de um mesmo fundo de ser ou de substância, comum e homogênea, os indivíduos se destacam com suas formas particulares e assim se tornam a base sucessiva das variedades, das raças, das espécies” (Brunetièrre, F.: 1890, 11). Há portanto leis que presidem a transformação dos gêneros. Estas são tão inelutáveis quanto as leis biológicas: “(...) A diferenciação dos gêneros se opera na história como a das espécies na natureza (...)” (Brunetièrre, F.: idem, 20). Daí, recorrendo ao exemplo da tragédia, exemplo privilegiado porque se trataria de um gênero já morto, Brunetièrre escrever a frase pela qual é mais lembrado: “(...) Um gênero nasce, cresce, alcança sua perfeição, declina e enfim morre” (ibidem, 13). Neste processo de diferenciação, são determinantes a raça ou herança, as condições (geográficas ou climatológicas, sociais e históricas) e a individualidade (LIMA, 2002, p. 262).

Dessa forma, como se pode notar, para Brunetièrre (apud LIMA, 2002), as leis que presidem e determinam os gêneros literários incluiriam, assim, fatores internos, mas, sobretudo, externos, como condições geográficas, sociais, biológicas, além da individualidade do autor, seguindo, por essa razão, uma perspectiva crítica determinista, dentro dos moldes do darwinismo social, que nada ou quase nada teve a ver com a teoria original de Darwin. Nesse sentido, Costa Lima (2002, p. 263) destaca que “toda essa mascarada biológica, que se pretende fundada em Darwin e Haeckel, poderia ser deixada entre as sombras dos livros que não mais se leem caso não tivesse o privilégio de revelar o princípio de que se alimentam as interpretações normativas”. Para ele, é inegável que sim, os gêneros existem e não se tratam simplesmente de etiquetas que serviriam a propósitos individuais, como ocorre em Croce²³:

²³ Sobre o autor, Costa Lima (2002, p. 266) destaca que: “Croce não se afastará das bases expostas na obra de 1902. Apenas uma leve insinuação de mudança quanto à questão dos gêneros aparece em ensaio de 1922: ‘(...) Nos tempos em que (...) a crítica não se atém a modelos fixos de beleza e busca a individualidade nas obras de arte particulares como outras tantas fulgurações e momentos da história do espírito humano, aqueles conceitos empíricos, aqueles gêneros literários, de diversa e remota proveniência, devem ser em grande parte refeitos sobre novos pressupostos’ (Croce, B.: 1922, 4-5).

Os gêneros não são nem realidades em si mesmas, nem meras convenções descartáveis ou utilizáveis ad libitum. São sim quadros de referência, de existência histórica e tão-só histórica; variáveis e mutáveis, estão sintonizados com o sistema da literatura, com a conjuntura social e com os valores de uma cultura. Estes últimos tanto acolhem ou modificam o perfil dos gêneros em função de mudanças históricas — seja o exemplo da égloga atrás transcrito — quanto simplesmente rejeitam certa espécie sua, obrigando aos restantes terem um rendimento diverso (LIMA, 2002, p. 272).

Em “A questão dos gêneros literários”, Luiz Costa Lima debruça-se não só no status da problemática da normatividade da teoria platônica e aristotélica, mas também sobre suas possíveis origens. Para ele, “considerando a maneira como a *Poética* veio a ser lida, o problema consiste em saber se a diferenciação aristotélica era apenas (ou predominantemente) descritiva ou, ao invés, de ordem normativa” (LIMA, 2002, p. 258). Sendo assim, a antiga querela das pretensões dos autores clássicos, se era estabelecer modelos ou apresentar formas de criação literária, é o que menos importa, visto que a intencionalidade do autor é um fator bastante abstrato. Por isso, seria mais interessante observar se *A Poética*, de Aristóteles, ou *A República*, de Platão, dão margem para esse tipo de interpretação:

Em Aristóteles, onde a mimesis nada tem a ver com a ideia de imitação da realidade (empírica ou transcendental), a doutrina dos gêneros não é normativa, ou melhor, a normatividade emprestada por sua visão ética é neutralizada por sua concepção do papel ativo cumprido pelo receptor. Ao invés, no período que se desenrola do primeiro comentarista renascentista da *Poética* ao de maturidade dos Dryden e dos Boileau, a mimesis assume o significado de imitação da natureza e os gêneros carregam normas e preceitos (LIMA, 2002, p. 260).

No desenvolvimento de suas reflexões, Costa Lima (2002) salienta que algumas passagens apontam para uma perspectiva normativa, uma vez que apresentam a importância da tragédia possuir alguns caracteres específicos para que, de fato, ela possua uma boa qualidade estética. Todavia, para ele, esse tipo de visão

Mas quais serão esses novos pressupostos se se mantém o princípio de individualidade das obras? Croce limita-os a dois grandes princípios: os de valoração e de qualificação (*valutazione e qualificazione*). O primeiro forneceria ‘gêneros’ como poesia clássica ou romântica, poesia fragmentária, futurista etc. e o segundo, poesia trágica, desconsolada, serena, poesia pequena, grandiosa etc. Em ambos os casos, as designações não passam de etiquetas úteis, ou seja, segundo passagem há pouco citada, não passariam de definições ‘empíricas’”. Dessa forma, o crítico literário alerta para a necessidade de construir uma teoria dos gêneros literários que leve em consideração, antes de tudo, a materialidade dos textos, as suas realidades e substâncias, e como esses fatores, dentro de um contexto histórico-social e a partir da individualidade desenvolveram-se, de fato, de obra para obra. Far-se-ia, portanto, uma teorização não prescritiva ou determinista, mas sim descritiva e analítica.

depende do modo como se decide ler a *Poética* aristotélica. Assim, poder-se-ia encará-la de duas formas: 1) como um escrito que caracteriza um dado produto a partir de propriedades inerentes a ele (e, nesse sentido, para o teórico, ela figuraria, inclusive, a primeira manifestação de uma poética de viés imanentista); ou 2) se tomamo-la como um tipo de reflexão que, tendo em vista a maneira como o gênero será recebido pelo público, caracteriza a construção da mimese a partir das propriedades do objeto (o texto e sua materialização) que se conectam ao receptor, produzindo nele efeitos específicos dos quais dependem a significação global da obra:

Mas seu tratado impugnaria a priori semelhante leitura? Como negá-lo diante de passagens como aquela em que destaca a mais importante das propriedades a que as personagens trágicas deveriam se submeter: “Quanto aos caracteres, há quatro coisas a serem visadas. A primeira e mais importante é que devem ser bons. As pessoas terão caráter (...) se sua fala ou sua ação revela a qualidade moral de certa escolha (...)” (Poét. 54a, 16 ss). Tomadas em separado, passagens desta ordem são diretamente normativas. Contudo, sem procurar salvar Aristóteles a todo custo, convém destacar que a questão não é tão simples. Ela, na verdade, depende do critério e interpretação anteriormente adotados. Quero dizer, se se encara a *Poética* como voltada para a caracterização do produto a partir de propriedades que lhe seriam inerentes — i. e., se a tomamos como a primeira manifestação de uma poética imanentista — ou, ao contrário, a encaramos como uma reflexão que caracteriza a mimesis pela conjunção de propriedades do objeto com uma disposição específica do receptor. Ora, muito antes da teoria do papel do receptor pela estética da recepção, já podíamos ouvir o comentário de um dos mais finos intérpretes do filósofo grego: “Não há para Aristóteles nenhuma separação entre a perfeição da obra de arte trágica em si e os efeitos dela resultantes sobre o expectador. O modo de ser da tragédia se realiza na comoção trágica particular e desta deriva seu traço característico” (Kommerell, ML: 1940, 63). Ora, se a perfeição da obra não está em si, mas no efeito que provoca, a questão da normatividade se toma secundária: mesmo que o autor da *Poética* a tenha inscrito em seu tratado, à medida que torna a obra dependente da conduta do receptor automaticamente dá condições de liberar o gênero da uniformidade normativa (LIMA, 2002, p. 258-259).

Por essa razão, Luiz Costa Lima (2002), ao fazer uma abordagem da história da teoria dos gêneros literários, apresenta diversas leituras, problematizando-as e tentando extrair dela algo que se coadune com a realidade das formas da literatura na modernidade. Como bem vimos, antes, a tríade genérica²⁴ deu conta, em seu tempo, das formas da literatura clássica, mas é necessário repensar essas modalidades hoje. Assim, o crítico maranhense apresenta-nos a sistematização de Northrop Frye, a qual “se apoia no legado das obras de Frazer, Jung, Bachelard” (LIMA, 2002, p. 279) no

²⁴ Chamamos de genérica fazendo relação com o gênero literário e não enquanto algo coletivo e generalizado.

que diz respeito à poética dos quatro elementos, em sua *Anatomia da Crítica*, que parte das reflexões platônicas, mas acrescenta um elemento novo a ela que está diretamente ligado aos tempos modernos: a ficção. Esta não apresenta, por sua vez, uma mimese externa, interna ou um discurso direto, mas faz-se a partir do que ele chama de uma escrita assertiva, na qual situam-se gêneros como a novela e o romance. Para Frye (2014, p. 522), a ficção consiste em uma “literatura em que o princípio de apresentação é a palavra impressa ou escrita”. Segundo ele, ainda:

Nas ficções literárias, o enredo consiste de alguém fazendo alguma coisa. Esse alguém, se um indivíduo, é herói, e essa alguma coisa que ele faz ou não consegue fazer é o que ele pode fazer, ou poderia ter feito, no nível dos postulados feitos sobre ele pelo autor e pelas consequentes expectativas da audiência. As ficções, portanto, podem ser classificadas não moralmente, mas pelo poder de ação do herói, que pode ser maior do que o nosso, menor ou aproximadamente o mesmo (FRYE, 2014, p. 145).

Cada tipo de herói atrela-se a uma categoria de ficção literária. Quando ele é superior em espécie ao meio e aos demais seres humanos, trata-se de um ser divino e, portanto, será um mito e possui espaço entre as formas simples da literatura. Porém, caso ele seja superior a outros homens mortais, ao ambiente em que vive e esteja envolto de ações e acontecimentos maravilhosos e/ou miraculosos, pode pertencer à lenda, ao conto folclórico, ao romance antigo²⁵, à novela medieval, por exemplo. Nela, de acordo com Frye (2014, p. 14), existem duas formas principais: “uma secular, que se ocupa da cortesia e da errância cavaleirescas, e uma forma religiosa devotada às lendas dos santos”. Além disso, enredos que possuem situações em que o protagonista apresenta caráter elevado, autoridade, é superior a outros homens, mas não a seu ambiente natural, podendo apresentar ações sujeitas tanto às críticas sociais quanto à ordem da natureza, são comuns em epopeias e tragédias. No entanto, se o herói não é superior ao mundo que o rodeia, nem aos demais seres humanos, não apresentando um caráter verdadeiramente heroico, ele é, de fato, um de nós e, portanto, habita a seara do romance moderno realista e da comédia. Por último, quando esse indivíduo que protagoniza a narração demonstra-se inferior em força ou inteligência se comparados aos seres humanos comuns, de forma que o leitor sente que poderia estar na mesma condição em algum outro momento e observa

²⁵ Usamos, aqui, o termo romance antigo, o qual compreendemos como um dos subgêneros da novela, para diferenciá-lo de romance moderno (novel), que apresenta suas origens atreladas ao *Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes e populariza-se no século XIX.

delinearem-se na narração situações absurdas e até frustrantes, deparamo-nos com o modo satírico (FRYE, 2014).

No entanto, apesar de considerar relevante o acréscimo feito por Frye (2014) na teoria dos gêneros, Luiz Costa Lima (2002, p 282) preocupa-se com o fato das definições desse autor partirem da premissa de que seria possível realizar uma definição apriorística dos gêneros, “sem que se considere fundamental a maneira como os receptores, concretamente identificados, se comportam perante eles”. O crítico maranhense pontua que Northrop Frye (2014) busca apresentar e distinguir autor e público, contudo, no desenrolar de seus estudos, o segundo elemento acaba desaparecendo e cedendo espaço para uma caracterização das formas. Vejamos, agora, o esquema desenhado por Costa Lima (2002) sobre a mimesis, sua natureza e correspondências com os gêneros literários:

<i>Forma da mimesis</i>	<i>Gêneros correspondentes</i>
externa	drama
discurso direto	<i>epos</i>
escrita assertiva	ficção { estória romanesca (<i>romance</i>) romance confessional sátira menipéia
interna	lírica

Fonte: LIMA, 2002, p. 281.

Como se vê, a mimesis ficcional emerge de uma escrita assertiva e, a partir dela, constituem-se gêneros como: a estória romanesca; o romance, os escritos confessionais e a sátira menipeia. O primeiro item refere-se ao romance antigo que aqui denominamos, por questões metodológicas, de novela clássica. Esta, por sua vez, não pode ser confundida com o romance moderno, que ocupa o segundo lugar no esquema desenhado por Costa Lima (2002), já que, para Frye (1957, p. 299 apud LIMA, 2002, p. 280-281), a forma de construção da narrativa, bem como a caracterização dos personagens são distintas em ambos:

A ficção, por sua vez, apresenta quatro modalidades: o romanesco (romance), o romance (novel), a forma confessional e a sátira menipeia ou anatomia. Quanto à diferenciação entre as duas primeiras: “A diferença essencial entre romance (novel) e estória romanesca (romance) está na concepção de caracterização. O autor romanesco não tenta criar ‘gente real, tanto quanto figuras estilizadas que se ampliam em arquétipos psicológicos. (...) O romancista (de sua parte) lida com a personalidade, com personagens que usam persona e as máscaras sociais.

O modo ficcional, que emerge a partir da estória romanesca explorada, na Antiguidade Clássica, primeiramente pela novela grega, possui propriedades diferentes, em termos de construção de mimesis, se comparada ao *epos*, à lírica e ao drama. Sendo assim, de acordo com Brandão (2005), é preciso criar uma teoria para a novela e para o romance moderno que ultrapasse as barreiras da comparação delas frente ao épico, por exemplo, uma vez que o autor ficcional, diferentemente do aedo da Grécia arcaica, já não tinha compromisso algum com a memória cultural atrelada ao mito, pois este não é matéria que engendre a sua forma. Para Luiz Costa Lima (2012):

O aedo não conta a verdade do que houve, a sua não é a memória do sucedido em algum tempo preciso, senão aquela que a memória cultural sustenta. Isso, contudo, observa Fränkel, não impedia que o autor do canto épico deixasse de estar convencido da veracidade do que diziam (LIMA, 2012, p. 169-170).

A novela estreia, na literatura universal, como um gênero que constrói-se essencialmente a partir do modo ficcional e, nela, personagens novos, com histórias novas, repletas de potenciais acontecimentos, totalmente desconhecidos do leitor, delineiam-se. Apesar de alguns textos, como é o caso de *Quéreas e Calírroe*, de Cáriton de Afrodísias, ou *As Efesíacas*, de Xenofonte de Éfeso, utilizarem trechos das epopeias homéricas, estes assumem, nas novelas, novas significações. Ademais, é nesse gênero, também, que eventos, antes não centrais na literatura, assumem relevo. A aventura migra de uma esfera coletiva para outra, particular. Assim, os personagens já não são previamente conhecidos por todos, mas criados em função da trama que o autor pretende enredar para depois desenredar. Dessa maneira, para que se possa compreender melhor os mecanismos de funcionamento e aspectos da novela enquanto forma literária, é preciso entender que ela atua de maneira bastante particular se comparada a outros gêneros clássicos anteriores e, assim, não pode ser abarcada e delimitada pela tríade aristotélica.

1.1.2 Modo, gênero e subgênero literário

Conforme Cristina Mello (1998), na teoria moderna dos gêneros literários, é fulcral distinguir o modo e o gênero literário, uma vez que a particularidade destes, em diversos estudos que tomaram por base essencialmente Aristóteles e Platão, não foi problematizada. Assim, em diversos momentos, teóricos acabam confundindo esses dois aspectos que permeiam a literatura. O modo literário, conforme a autora, trata-se de “uma expressão que designa um conceito teórico trans-histórico, dotado de universalidade, com uma dimensão linguística e antropológica” (MELLO, 1998, p. 26) e, portanto, consiste em uma categoria mais ampla que abarca componentes que apresentam alguns aspectos comuns, os quais são denominados gêneros literários. Além disso, para a sua caracterização, deve-se levar em conta dois aspectos: a sua forma de expressão e a forma do seu conteúdo:

Quanto à forma de expressão, os modos manifestam ‘virtualidades’ transtemporais da enunciação e do discurso; quanto à forma do conteúdo, traduzem ‘configurações semântico-pragmáticas constantes que promanam de atitudes substancialmente invariáveis do homem perante o universo, perante a vida e perante si próprio’ (MELLO, 1998, p. 27).

Para Carlos Reis (1994, p. 228-229), “a moderna teoria literária chama modo àquelas categorias meta-históricas e universais (modo narrativo, modo dramático e modo lírico), cujas constantes são historicamente actualizáveis em vários gêneros”. Gerárd Genette (1969, p. 68) pontua que “les modes d’énonciation peuvent à la rigueur être qualifiés de ‘formes naturelles’, au moins au sens où l’on parle le ‘langues naturelles’”²⁶. Nesse sentido, o autor busca entender esse conceito a partir de uma perspectiva mais antropológica e, assim, compreende-o, tanto em Aristóteles quanto em Platão como uma forma de imitar e também uma situação enunciativa. Por essa razão, de acordo com Mello (1998, p. 28), Genette considera o gênero como algo mais específico e que se encaixa dentro dos modos, apresentando, em si, constantes, que envolvem, também, temas e formas.

²⁶ “Os s modos de enunciação podem ser qualificados como ‘formas naturais’, pelo menos no sentido de que falamos ‘línguas naturais’” (tradução minha).

Mello (1998), ao discorrer sobre a teoria dos gêneros literários na contemporaneidade, aponta para a necessidade de se distinguir as categorias mais amplas das restritas. Estas últimas podem ser compreendidas como os gêneros, ao passo que as primeiras se relacionam ao modo, uma vez que este último, sendo gestado a partir das atitudes fundamentais humanas, “refere-se ao comportamento psíquico do homem perante a realidade e designa o fundamento antropológico das ‘formas naturais’” (MELLO, 1998, p. 38). Dessa forma, esse tipo de postura, quando posta frente à realidade, corresponde aos tipos de experiência. Para a autora, a partir do início do século XX, com a teorização de Karl Viëtor, que parte de pressupostos da Filosofia e da Literatura presentes em Goethe, Schiller e Kant, além de algumas contribuições da Psicologia, emerge uma necessidade de se entender a relação entre as formas elementares e as literárias:

Tal como as formas básicas do agir humano podem ocorrer em simultâneo num mesmo momento e situação, também as formas naturais da literatura podem manifestar-se numa mesma obra. Assim, numa obra em que dominem traços da forma épica, não se exclui, em teoria, a presença de elementos de outras formas. Por exemplo, n’*Os Lusíadas*, a par dos traços dominantes da épica (conhecimento e contemplação), conjugam-se de acordo com esta teoria, elementos que são “raízes” de outras formas da literatura (MELLO, 1998, p. 40).

Assim, em um determinado gênero literário, como a epopeia, por exemplo, pode-se observar algumas incursões e outros modos para além do épico, como o lírico e o dramático. Contudo, os traços modais predominantes em uma obra dessa categoria devem corresponder ao épico, uma vez que se entende por gênero literário uma forma relativamente estável de escrita criativa, gestada em determinado tempo histórico para um tipo de público-leitor. Nesse sentido, compreendemos esse fenômeno a partir de uma perspectiva bakhtiniana. O modo norteia a construção e estruturação do discurso em um dado gênero, mas não necessariamente o limita.

O que, a partir da leitura de Aristóteles e de Platão, alguns narratologistas entenderam por gênero, buscarei tratar aqui enquanto modo. Já as formas literárias relativamente estáveis são compreendidas, neste trabalho, como gêneros, os quais, por sua vez, podem subdividir-se em diferentes subgêneros, que possuem entre si temáticas distintas e algumas outras particularidades formais próprias, mas sem abandonar o que há de essencial ao gênero que as interliga. Assim, dentro do gênero

novela, pode-se identificar subgêneros como: novela clássica grega, novela clássica romana, novela de cavalaria, novela erótica, entre tantas outras.

No entanto, para além das diversas possibilidades de categorias de novela, pretendemos pontuar aqui, também, o que há de relativamente estável no gênero que gesta o subgênero que estudaremos de maneira mais aprofundada a partir do terceiro capítulo deste trabalho: a novela de cavalaria. Por essa razão, optamos por apresentar um pouco a novelística clássica grega, a fim de compreendermos que existe, nela, alguns aspectos que se fazem presentes nas obras cavaleirescas, como: um emolduramento que se faz essencial para a construção da narrativa, que possui, em seu cerne, o episódio (assim, tratamos a novela como um gênero essencialmente episódico desde a Antiguidade Clássica); personagens múltiplos e planos (alguns, mais secundários, de pouco ou quase nenhum relevo para o arco narrativo); a centração da ação em propósitos, cada vez mais, particulares dos protagonistas, entre outros fatores que abordaremos mais adiante.

Nesse viés, buscamos entender que o gênero novela possui outros subgêneros que tiveram origem muito antes do período medieval. Por essa razão, faremos algumas elucidações sobre certas obras gestadas na Antiguidade Clássica, uma vez que elas não só apresentam aspectos composicionais essenciais comuns à novela de cavalaria e a outros subgêneros na novela, como também representam um momento em que o modo ficcional e a diegese serviram de base para o seu constructo. Por essa razão, também, propomos, neste trabalho, uma revisão da nomenclatura dessa forma literária, costumeiramente chamada de romance antigo, a fim de incuti-la em uma vasta tradição novelística que, posteriormente, foi importante para o nascimento do romance moderno, porém, antes, consolidou uma forma de narrar que criou um gênero, a novela, muito distinto de todos aqueles descritos por Aristóteles em sua *Poética*. Tal ideia será melhor desenvolvida e esclarecida no próximo tópico, onde veremos a questão da problemática da nomenclatura.

1.1.3 Romance ou novela? A problemática da nomenclatura da prosa na ficcional da Antiguidade ao Medievo

No Brasil, podemos destacar Jacynto Lins Brandão (2005), que realiza um estudo dos textos percursos da forma romanesca e é um dos poucos teóricos

nacionais que traz à baila a novela grega, a qual se revela, para nós, também de suma importância para um estudo mais aprofundado sobre a gênese formal da novela. Em suas análises, o autor opta por utilizar a nomenclatura “romance grego” e não “novela” e esclarece que:

Antes de tudo, romance é narrativa. Mais que gênero literário, a questão da definição do que é narrativa deve levar em conta tratar-se de um gênero do discurso. Também nesse nível o reconhecimento, da parte do receptor, não parece problemático. Não é difícil distinguir quando alguém conta um caso de quando dá ordens ou passa um sermão. Isso, aliás, é um pressuposto básico nos processos de comunicação, pois a inépcia na identificação do gênero do discurso utilizado pelo interlocutor produz ruído em sua codificação. Dentro do sistema de signos de cada linguagem particular, o usuário aprende a lidar com as etiquetas que lhe permitem classificar os diversos gêneros de discurso. ‘Contar um caso’ é um recorte básico que, elevado à categoria de gênero literário, dará origem a diversas modalidades de narrativa (BRANDÃO, 2005, p. 32-33).

Contudo, o exemplo fornecido por ele, além de ingênuo e de funcionar somente em situações ideais – nas quais não haja nenhum tipo de ruído na comunicação –, não é oportuno, pois seus pressupostos sustentam-se a partir da oposição e comparação de objetos de configurações e funcionamentos distintos. Parte-se da noção de que, em um processo comunicativo, para que se compreenda bem o assunto do qual se trata, existe, antes, uma contextualização e conhecimentos apriorísticos sobre o que se fala. Ao interlocutor – que, por sinal, interage com um indivíduo que recebe a alcunha problemática de “receptor”, como se este não possuísse também o potencial de não só compreender sentidos, mas de criá-los e de reinventá-los – pertence o domínio da tipologia discursiva a qual utiliza e o conhecimento do contexto que o cerca. Por esta razão, não há dificuldade em se distinguir um sermão de uma narração de histórias sem finalidades moralísticas. Em contrapartida, quando atentamos para as terminologias “romance” e “novela”, nada se mostra tão claro quanto Brandão (2005) afirma ser. Isso porque, no âmbito da Narratologia ainda não há uma distinção definitiva entre elas. Por sua vez, simplesmente diluir “romance” dentro da esfera “narrativa” revela-se amplo e não oferece acréscimos no âmbito teórico. Sendo assim, faz-se necessário que o leitor compreenda bem a estrutura de cada uma dessas categorias narrativas a fim de diferenciá-las entre si e saiba que o romance moderno propriamente dito advém do século XVII e não de antes. O termo romance, anteriormente – inclusive amplamente utilizado na Idade Média para designar as novelas de cavalaria –, também serviu para nomear os textos escritos em

línguas vulgares, que surgem, a priori, como corruptelas do Latim, como destaca Le Goff (1972).

Segundo o autor francês, a origem da novela remonta a Antiguidade Clássica e, além disso, os próprios clérigos medievais que tiveram contato com as novelas antigas entendiam-nas como “romances”, uma vez, para eles, a principal característica dessa forma era a escrita em língua vulgar. Não havia, então, na Idade Média, uma nomenclatura diferente para esse tipo de composição literária. Assim, tanto uma novela de cavalaria quanto um texto como *O Asno de Ouro*, de Apuleio, por exemplo, eram encaixadas na categoria de “romance”, com a distinção apenas que este último receberia a alcunha de “antigo”. Discordando de autores como Pierre Gallais, que defendiam que só há “roman” a partir de Chrétien de Troyes, Le Goff (1972, p. 163-164) revela que negar que sua origem é anterior ao medievo é apenas adiar o seu nascimento e não se justifica:

Pierre Gallais conteste cette affirmation mais seulement pour repousser de quelques décennies la « naissance du roman ». Il refuse aux « romans antiques » (Alexandre, Brut, Thèbes, Enéos, Troie) le nom de roman et ne voit celui-ci naître qu'avec Chrétien de Troyes vers 1165. « Les romans antiques » dit-il, « ne sont pas des romans ils manifestent que le roman est possible en 1160, qu'il est à la veille de naître et que, si rien ne vient entraver le processus, il va naître. »; Essayons d'y voir clair. Premier piège celui des mots. Roman, on le sait, n'a pas le même sens pour les hommes du XII^e siècle et ceux du XX^e. Pour les clercs du Moyen Age, aucun doute, les « romans antiques » sont bien des romans. Car le roman n'est au début qu'une œuvre en langue vulgaire et non en latin, et plus précisément encore une œuvre traduite du latin en langue vulgaire, « romanice » à la manière des Romains. « Moitié romanz, moitié latin », dira au XIII^e siècle le Roman de Renart²⁷.

Nesse sentido, por muito tempo, houve uma confluência terminológica tanto para as produções antigas quanto para as medievais, pois todas eram vistas sob a égide da palavra romance. Isso porque, conforme vimos em Le Goff (1972), os próprios homens medievais concebiam o “roman” como uma obra literária narrativa

²⁷ “Pierre Gallais contesta essa afirmação, mas apenas para adiar o “nascimento do romance” por algumas décadas. Recusa aos “romances antigos” (Alexandre, Brut, Thebes, Eneios, Troy) o nome de romance e só vê este nascer com Chrétien de Troyes por volta de 1165. “Os romances antigos”, diz ele, “não são romances, eles mostram que o romance é possível em 1160, que está prestes a nascer e que, se nada vier a atrapalhar o processo, ele nascerá”; Vamos tentar ver isso claramente. A primeira armadilha é a das palavras. Roman, como sabemos, não tem o mesmo significado para os homens do século XII e os do século XX. Para os clérigos da Idade Média, não há dúvida de que os “romances antigos” são mesmo romances. Porque o romance é inicialmente apenas uma obra em vernáculo e não em latim, e mais precisamente ainda uma obra traduzida do latim para o vernáculo, “romance” à maneira dos romanos. “Meio Romance, meio Latim”, como disse, no século XIII, *O Romance da Raposa*” (tradução minha).

escrita em língua vulgar e, assim, as obras cavaleirescas e o que se chamava então de “romance antigo” estariam em um mesmo patamar. Além disso, na própria Idade Média, Wace também compreendia os escritos de Geoffrey de Monmouth (1177), que antecederam cronologicamente os de Chrétien de Troyes, como romances.

Em um estudo sobre a poesia medieval francesa, desenvolvido por Adrian Armstrong (et al., 2011, p. 55), ao se abordar os rumos das obras poéticas medievais no final da Idade Média, salienta-se que: “some authors revamp the octosyllabic rhyming couplet, which had become standard in verse chronicles of the twelfth century”²⁸. A novela *Roman de L’histoire du Graal*, escrita por Robert de Boron entre 1190 e 1210, por sinal, foi composta originalmente em versos, como se pode observar no trecho inicial do livro:

Savoir doivent tout pecheur
 Et li petit et li meneur
 Que devant ce que Jhesus Criz
 Venist en terre, par les diz
 Fist des prophetes anuncier
 Sa venue en terre, et huchier
 Que Diex son fil envoieroit
 Çà-jus aval, et soufferroit
 Mout de tourmenz, mout de douleurs,
 Mout de froiz et mout de sueurs (BORON, 1927, p. 1)²⁹.

O termo romance enquanto designador de uma forma fixa poética tem sido pouco explorado em estudos narratológicos. Muitas vezes, quando tal assunto é evocado, aparece a título de curiosidade brevemente no corpo de um texto teórico ou em notas de rodapé. No entanto, é fundamental nos atermos a todos os pormenores que possam envolver a nomenclatura dessa forma literária para compreendermos, por exemplo, o fato da novela de cavalaria também ser denominada de romance de cavalaria³⁰ e para que se saiba que essa terminologia não se dá de modo fortuito, mas por motivações, muitas vezes, estruturais ou como reverberações – às vezes esquecidas na posteridade – dessas precedentes motivações formais. De Chrétien de

²⁸ “Alguns autores reformulam a rima dística octassílaba, que se tornou padrão nas crônicas em verso do décimo segundo século.” (tradução minha).

²⁹ “Saber devem todos os pecadores/ E o subordinado e o líder/Que antes que Jesus Cristo/ Viesse à Terra, pelo que dizem/ Fez dos profetas anuncidores/ Da sua vinda à Terra, e do carpinteiro/ Que Deus para sua linhagem enviou/ para este sumo jusante, e sofreu/ Muito tormento, muitas dores/ Muito frio e muito suor” (Tradução minha). In: BORON, Robert. **Roman de L’histoire dou Graal**. Paris: Libraire Anciene Honoré Champion Éditeur, 1927, p. 1.

³⁰ Em Francês, *roman de chevalerie*.

Troyes a Robert de Boron, as primeiras novelas de cavalaria foram escritas em verso, sendo, no século XIII, prosificadas:

No fundo, e sem podermos dizer que se tratasse de um actuação marcada directamente pela Poética de Aristóteles, os prosificadores anónimos, mas evidentemente clericais, do princípio do séc. XIII iam atrás do que, já quase no final do seu tratado, o Estagirita apontava como uma virtualidade da epopeia, ou seja do discurso narrativo: a sua capacidade para, graças precisamente à sua natureza narrativa (a diegesis), aumentar, alongar, coordenar diversas partes da narração que se podiam apresentar de forma simultânea, as quais por si mesmas conduziam ao aumento da extensão do poema narrativo (Aristóteles não fala da narração prosificada) (OSÓRIO, 2001, p. 20).

Nesse momento, iniciou-se uma remodelação do Ciclo do Graal, muito popular na Europa. Pertencente a ele, Ciclo Lancelote-Graal (mais conhecido como Ciclo da Vulgata ou Ciclo do Pseudo-Map), que reúne as obras *Estória do Santo Graal*; *Merlim: O Livro de Lancelote do Lago*; *A Demanda do Santo Graal*; e *A Morte do Rei Artur*, recebeu versões em prosa. Posteriormente, o Ciclo da Pós-Vulgata (ou o Ciclo do Pseudo-Boron) remodelou ainda mais esse conjunto de novelas, retirando dele *O Livro de Lancelote do Lago* e mesclando partes de *A Morte do Rei Artur* com *A Demanda do Santo Graal*. Ulteriormente, os textos pertencentes a este subgênero foram abandonando, pouco a pouco, a escrita em verso. No entanto, algumas obras, a exemplo do *Roman de la Rose*, escrita originalmente por Guilherme de Lorris e continuada por Jean de Meun, ao longo do século XIII, mantiveram a escrita em verso:

The Roman de la rose, for example, is responsible for attracting huge swathes of late medieval literature to adopt the form of verse. There is nothing remarkable in Guillaume de Lorris's love allegory being in octosyllabic couplets: so are many early-thirteenth-century that experiment with the verse narrative traditions of the twelfth (ARMSTRONG et al., 2011, p. 32)³¹.

Como se pode notar, se há um incentivo à experimentação, no século XIII, de moldes poéticos próprios da narração pertencentes ao século XII na literatura, concebe-se que a prosificação do *roman* não se deu sem resistência. Por sinal, a obra referida anteriormente, manteve-se conservada e referida como poesia até hoje, ao contrário do que aconteceu com as novelas de Chrétien de Troyes, que são editadas,

³¹ “O *Roman de la rose*, por exemplo, é responsável por atrair o interesse de vastas parcelas da literatura medieval tardia por adotar a forma do verso. Não há nada de extraordinário na alegoria do amor de Guilherme de Lorris em seus versos octossílabos: assim se dá com muitos que, do início do século XIII, experimentaram as tradições de versos narrativos do século XII” (Tradução minha). In: ARMSTRONG, Adrian; KAY, Sarah; DIXON, Rebecca; GRIFFIN, Miranda; HOUT, Sílvia; NICHOLSON, Francesca; SINCLAIR, Finn. *Op. cit.*, 32.

com frequência, em prosa, sem nenhuma referência ou nota acerca da sua composição originária em verso. Afora isto, Jacyntho Lins Brandão (2015) salienta que:

O conceito medieval de romance, definido como narrativa de ficção em língua vulgar, abrange, todavia, tanto composições em prosa quanto em verso. Ora, a descontinuidade da história da palavra com relação ao fenômeno parece que aqui se manifesta de modo bastante claro, pois o conceito atual de romance implica, decididamente, a noção de gênero em prosa. O *Roman de Renart* (séc. XII-XIII) e o *Roman de la Rose* (séc. XIII) são obras em verso, como continuam a ser os romances do cancionero hispânico. Apenas tardiamente o termo francês *romanz* (modernamente *roman*) se especializará para designar a narrativa ficcional em prosa, tendo sido adotado por outras línguas: no alemão, por exemplo, a palavra *Roman* aparece no século XVII; derivados do mesmo radical são encontrados ainda no italiano (*romanzo*), no russo (*roman*) e no inglês (*romance*), ainda que, neste último caso, com um sentido especializado; em português, por influência do francês, é apenas no século XIX que a palavra *romance* se imporá no sentido atual, substituindo o termo anterior, *novela* (BRANDÃO, 2015, p. 26).

O autor prossegue, afirmando que existe um “[...] descompasso entre a palavra e o fenômeno [...]” (BRANDÃO, 2015, p. 26) e que, portanto, no âmbito linguístico românico, a expressão *romance* disputa lugar com o termo *novela*, que, cada vez mais, interliga-se – desde o século VI – à designação de textos não literários. No entanto, esse tipo de discussão elucidada por Brandão denota uma tentativa de justificar a sua predileção pelo vocábulo *romance*, principalmente no que se refere às narrativas gregas analisadas por ele. Isso se dá, por sinal, para que se possa, em seu texto, estabelecer uma ascendência formal e terminológica do *romance* moderno na Grécia Antiga. Desse modo, somente ao tratar sobre o *Decameron*, de Boccaccio, admite-se a nomenclatura *novella*, que denominaria “[...] um gênero de narrativa que não se classifica facilmente [...]” (BRANDÃO, 2015, p. 28) e que se trataria “[...] de algo, portanto, entendido como novo e, nas relações com o termo jurídico, algo que se junta ao cânon clássico, mas não o integra, por suas características intrínsecas e pelos aspectos genéricos, isto é, de gênese em modalidades literárias marginais” (BRANDÃO, 2015, p. 28). Destarte, à medida que se aproximam os chamados “romances gregos” do *romance* moderno, distanciam-se esses primeiros do que se concebe modernamente como *novela*, a qual, no texto do crítico mineiro, configura-se como um modelo original frente à tradição. Contudo, não só as narrativas gregas podem ser classificadas como *novela* (por possuírem moldura, caráter episódico, cronotopo aventuroso, entre outros elementos que o gênero apresentou desde o

século II até o XVIII) sem perder a sua condição enquanto narrativa predecessora de uma das formas antecessoras também do romance moderno³², como se pode afirmar que o *Decameron* possui relações estruturais com a narrativa-moldura oriental.

Em seu *Dicionário do Romance³³ Medieval e dos Escritores Medievais*, Lewis Spencer (1918) trata da dificuldade de se delimitar os aspectos da novela de cavalaria medieval, justamente por ele não identificar, no conjunto de obras pertencentes a este subgênero, uma forma definitiva principalmente quanto aos temas abordados. Todavia, o autor aponta que o termo *roman*, por sua vez, remonta uma obra literária escrita em Francês e não Latim, que era, no período, a língua tida como oficial no Ocidente. A partir desta premissa, podemos destacar o fato do primeiro novelista possuir origem francesa e privilegiar, em sua escrita, o vernáculo, diferente do que fez, por exemplo, Geoffrey de Monmouth e Wace:

The true character of romance is not easily defined. The nature of epic proper is solid and serious, that of romance fantastic and mysterious. But all epic is not serious, nor is all romance fantastic, and we cannot regard such a statement as a true definition of the meaning of the term "romance" as we find the fiction of the "heroic" age shading into epic on the one hand and into pure phantasy on the other, with, in both instances, a leaning towards pseudo-history. It is true again that what we know as romance flourished during a definite era. "Romance" originally designated a story written in roman, that is eleventh or twelfth century French, instead of in Latin; therefore "romance" to use the term in its strictly technical sense, is something essentially French (SPENCER, 1918, p. 321)³⁴.

Ao se teorizar sobre os percursos da novela no Ocidente e no Oriente, faz-se necessário compreender que a sua forma, mesmo na Idade Média, é muito mais fluída e menos previsível do que se possa supor. Desta maneira, é crucial realizar um estudo

³² Não esqueçamos que o *Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, estabeleceu uma relação dialógica em substância e forma com a novela, principalmente, de modo direto, a medieval.

³³ Ao abordar a novela medieval, recorre-se ao termo *romance*, que a língua inglesa toma de empréstimo da francesa, que utiliza o termo *roman* para denominar uma forma de escrita de um tipo específico de ficção épica originada antes do romance moderno. Este mesmo vocábulo, por vezes, é utilizado em relação à novela grega (*greek romance*); quando se utiliza a designação equivalente, em Português, ao romance (em Inglês *novel*), sempre se acrescenta o adjetivo *ancient*, formando a composição *ancient greek novel*. Em Inglês também existem os vocábulos *novelette* e *novella*, que são equivalentes à novela, porém pouco utilizados.

³⁴ "O verdadeiro caráter do romance não é facilmente definível. A natureza do épico propriamente dito é sólida e séria, a do romance, fantástica e misteriosa. Mas nem todo épico é sério, nem todo romance é fantástico, e não podemos considerar tal afirmação como uma verdadeira definição do significado do termo "romance", pois achamos a ficção da era "heróica" sombreada em épicos, por um lado, e em fantasia pura, por outro, com, em ambos os casos, uma inclinação para a pseudo-história. É verdade que o que conhecemos como romance floresceu durante uma era definida. O "Romance" originalmente designava uma história escrita em *roman* [romance], que é o Francês do décimo primeiro ou décimo segundo século, ao invés de Latim; portanto, "romance", para usar o termo em seu sentido estritamente técnico, é algo essencialmente francês" (Tradução minha).

detalhado, tendo em vista o seu desenvolvimento ao longo do tempo, a partir de relações dialógicas com o público, a tradição já estabelecida e as novas experimentações estéticas que, porventura, surgiam. Ademais, mais do que pensar em categorias formais gerais, urge, ao se analisar a trajetória deste gênero, pensá-lo também dentro da particularidade de cada autor e sistema literário.

1.4 A forma da novela: aspectos composicionais

Texto literário em prosa, com extensão superior ao conto e inferior ao romance: diversos autores, brasileiros e estrangeiros, ao conceituar o que é a novela na modernidade, usaram essas palavras e parâmetros. Por muito tempo, reduziu-se a definição do gênero a uma simples discussão de extensão. No entanto, esse tipo de conceituação moderna e contemporânea mais ampla gera um problema, tendo em vista que, a partir dela, o leitor pode subentender que isto se aplica à novela de extrato medieval, a qual, sobretudo após a prosificação, pôde contar com obras publicadas em volumes cada vez mais extensos ao longo do tempo. Além disso, com frequência, observa-se, entre os estudiosos brasileiros que se debruçaram sobre o assunto, um discurso que tenta diminuir a sua relevância, definindo-o como algo menor, de uma construção de menor complexidade e importância do que o romance moderno. Não raramente, desconsidera-se que a forma novelística seja um fenômeno estético anterior ao medieval. Críticos como Yves Stalloni (2007), por exemplo, afirmam que sua gênese efetiva atrela-se ao século XVII e não ao período medieval. A Idade Média, nesse caso, seria, então, simplesmente uma etapa histórica na qual se encontram “gêneros narrativos medievais”, como “trovas e contos em versos” (STALLONI, 2007, p. 110), e a partir deles, “ela exprime-se num registro de licenciosidade alegre e impõe o respeito de um formato limitado” (STALLONI, 2007, p. 110). Nota-se, além disso, que, para o crítico francês, algumas novelas medievais, como *Le Roman de Renart*, configuram-se contos, ao passo que outras, não paródicas como esta primeira e de temática cavaleiresca, são enquadradas como romance, que abarca, segundo o autor, um tipo de construção literária composta em “língua românica” (STALLONI, 2007, p.

92), compreendidas por ele, também, como “epopeias escritas em versos octassilábicos de forma medieval”³⁵ (STALLONI, 2007, p. 92).

O quantitativo de páginas é, para Stalloni (2007, p. 113), um aspecto importante para a definição da novela, “ainda que esses limites de extensão tenham podido variar no tempo e no espaço e que os próprios interessados tenham mostrado aproximação entre as etiquetas”. Nesse ponto, apresenta-se uma condição capaz de invalidar o argumento de que a brevidade faz-se essencial para os textos novelescos: a variabilidade e fluidez formal, que permite que histórias mais curtas, médias ou longas sejam encaixadas nessa categoria literária. Apesar disso, o autor defende que “se destacarmos as proposições que dizem respeito à ‘poética’ ou à estética, poderemos deter-nos sobre dois elementos dominantes: a narração (narrativa ou relato) e o formato (geralmente breve)” (STALLONI, 2007, p. 112-113). Em seguida, pontua que “sobre a brevidade dessa forma, a unanimidade é realizada, a ponto de fazer desse critério o traço principal de oposição ao romance” (STALLONI, 2007, p. 113). A suposta pouca extensão do gênero apresenta-se, na teoria de Yves Stalloni (2007) não só como um traço definitivo da maioria dos escritos novelísticos, como também um fator de diferenciação frente ao romance. Todavia, esse tipo de afirmação não encontra bases sólidas para firmar-se, uma vez que as novelas, de modo geral (mesmo se considerássemos somente as produções setecentistas em diante e excluíssemos livros compostos na Antiguidade Clássica e no medievo), possuem volumes variados. O limite de páginas é um elemento subjetivo e depende do processo criativo, que é diversificado, de cada novelista. Ainda que, na contemporaneidade, diante das demandas do mercado editorial e de um mundo com uma dinâmica cada vez mais ágil, muitos novelistas optem por obras cada vez menos extensas, não se deve limitar todo o escopo do gênero a um critério extensional. Ademais, afirmar simplesmente que o romance moderno constitui-se como algo mais longo e que outras formas narrativas não se equiparam a ele nesse quesito, além de não dar conta da complexidade das inúmeras obras romanescas publicadas até hoje, é desconsiderar os diversos estudos narratológicos que intentaram compreender e analisar a sua formação, o seu desenvolvimento e o seu estabelecimento na

³⁵ Stalloni (2007) refere-se, nesse trecho, ao *roman*, que consiste em uma forma fixa poética e uma das mais correntes designações que a novela de cavalaria recebeu em diversos estudos narratológicos. Trataremos um pouco mais sobre isso no item 1.2 deste capítulo.

modernidade. Por sua vez, Victor Chklóvski (2013, p. 193), ao analisar *A construção da novela e do romance*, afirma:

devo dizer, antes de mais nada, que ainda não encontrei uma definição para a novela. Isto quer dizer que ainda não posso dizer que qualidade deve caracterizar o motivo, nem como os motivos devem combinar-se para que se obtenha um enredo. Não basta uma simples imagem, um simples paralelo ou mesmo a simples descrição de um evento para que tenhamos a impressão de nos encontrar diante de uma novela.

Ao tratar, em seu ensaio, de diversas novelas, Chklóvski (2013, p. 194), acrescenta, ainda, que “toda a série de novelas costuma ver-se encerrada numa novela quadro” e, por isso, muitas vezes, “temos a impressão de que a novela não terminou”, porque “às vezes se acrescenta a esses quadros-novelas o que chamaria de fim ilusório” (CHKLÓVSKI, 2013, p. 200). Nesse sentido, podemos ponderar algumas coisas bastante importantes para a nossa discussão acerca da forma da novela a partir das colocações de Chklóvski (2013), as quais confrontaremos, também, com as premissas stallonianas. Em primeiro lugar, a confessa dificuldade de Victor Chklóvski (2013) em definir o gênero, certamente, deve-se à certa fluidez formal que ele possui e demonstra no decorrer do tempo e em diferentes publicações³⁶. Para o crítico russo, ainda, “a novela é uma combinação de construções em laço e patamares e, ademais, complicada por diversos desenvolvimentos” (CHKLÓVSKI, 2013, p. 202), uma vez que esse tipo de narrativa admite, desde a sua origem, múltiplas possibilidades de estruturação do seu discurso e dos elementos que fazem parte de sua forma basilar.

Em sua teoria, Stalloni (2007) silencia acerca dos textos ficcionais em prosa da Grécia Antiga, trazendo à tona somente um texto clássico romano, o *Satíricon*, de Petrônio, abordando-o como um tipo de produção mista que introduz diálogos e que constrói-se, considerando uma perspectiva aristotélica, fortemente a partir da diegese, não sendo, portanto, essencialmente mimética, como sucede com as obras teatrais, nas quais a *mimese* dá-se em dois níveis: no texto e na ação representada pelos atores. Contudo, o autor aponta que nenhuma dessas formas narrativas pode ser

³⁶ É por essa razão que concordamos com Carlos Miralles (1968), quando este defende que se realize, no que diz respeito à novela, sobretudo a Clássica, um estudo narratológico menos generalista e mais particularizado, buscando entender questões macro do gênero por meio da observação do maior e mais diversificado número de obras possível. Sabemos que esse tipo de trabalho é, pois, exaustivo e, para muitos, pouco viável, contudo, não deixa de ser importante para o desenho da genealogia e nuances da forma.

considerada algo “que se trate realmente de “romance’, no sentido moderno” (STALLONI, 2007, p. 92).

Como se pode observar até aqui, para Stalloni (2007), a novela é um fenômeno essencialmente moderno e nenhuma das composições literárias narrativas desenvolvidas durante e anteriormente à Idade Média revelam-se absolutamente relevantes para a cronologia e construção dessa forma. Nesse trabalho, discordamos desse tipo de perspectiva, pois consideramos que a novela é um fenômeno literário que emerge desde a Antiguidade Clássica e que, ao longo do tempo, adquire, de período a período e de autor para autor, certas particularidades, mas sem deixar de lado alguns elementos composicionais da forma relativamente estáveis, como o emolduramento, que oferece suporte para os episódios. Ressaltamos, ademais, que o episódio em si está presente em outras formas literárias que antecederam e que sucederam a novela, como a epopeia, a tragédia, a comédia e o romance moderno, mas somente as obras novelísticas revelaram, em seus mais diversos subgêneros, uma estrutura essencialmente episódica. Na *Criação Literária: poesia e prosa*, Massaud Moisés (2012, p. 335) salienta que “os estudiosos anglo-americanos empregam a expressão *episodic novel* (romance em episódios) para identificar esse tipo de narrativa” e que “equivalente observação pode-se fazer à denominação francesa *roman à tiroirs* (romance em gavetas), narrativa composta de sucessivos episódios, por vezes intercalados na ação principal” (MOISÉS, 2012, p. 335).

Os percursos formais da novela fazem parte de uma discussão negligenciada pela Narratologia de modo geral, principalmente no Brasil, onde ainda persiste um esforço de limitar o surgimento da novela à Idade Média³⁷ – algo que pretendemos contestar neste trabalho – e também de diferenciá-la dos demais gêneros narrativos a partir de uma perspectiva quantitativa. Massaud Moisés (2012; 2013) debruçou-se sobre este objeto levando em consideração a primeira premissa, contudo, tentou, mesmo que de modo limitado em vários aspectos, por algumas impropriedades teóricas³⁸, definir

³⁷ Tal limitação, sem dúvidas, advém do fato das historiografias literárias, de modo geral, servirem a um projeto de construção de uma identidade nacional, no qual somente as produções literárias provenientes do Estado-nação e carregadas, em algum grau, de cor local ganham relevo. Neste sentido, dentro deste princípio, a sistematização de obras da literatura portuguesa, por exemplo, centra-se na ideia de que, sendo a Idade Média o berço da nação lusa, é a partir do conjunto de obras deste período que se deve organizar a literatura lusitana. Desse modo, a reflexão sobre a conexão formal da novela de cavalaria, subgênero derivado da sociedade europeia medieval, com a novela grega ou até formas anteriores, além de contestar a soberania inovadora deste modelo épico do medievo, não se mostra eficiente para discussões referentes à cor local.

³⁸ Dentre os equívocos cometidos por ele, certamente a definição do *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, e do *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, como novelas são os que mais saltam

algumas características formais ligadas ao gênero. Além disso, dá-se a ele, também, o mérito de, pelo menos, ser um dos poucos teóricos em língua portuguesa a empreender um estudo sistemático da formação da novela. Ademais, ainda hoje é comum vermos a novela ser reduzida como um gênero escrito exclusivamente em prosa quando, na verdade, nem sempre foi assim. Na Idade Média, inclusive, ela começa a ser composta em versos e somente depois em prosa, ganhando, a partir de então, um novo elemento formal como a sùmula por capítulo, antes inexistente. A partir do inacabamento da derradeira obra de Chrétien de Troyes, surgem dois recursos narrativos: a *amplificatio* – que se refere à inserção de novos episódios a fim de protelar o desenlace –; e o *entrelacement*, que possibilita a um autor, ou a seus continuadores, alargar, de modo coerente, ainda mais uma obra (DURÁN, 1973).

Compreendemos aqui a novela como um grande gênero que, ao longo do tempo, apresentou tipologias, subgêneros, como, por exemplo: a novela grega, a romana, a bizantina, a sentimental, a pastoril, a erótica, as de cavalaria e as obras novelísticas orientais. Para a realização deste trabalho, optou-se por delimitar como *corpus* novelas de cavalaria portuguesas do século XVI³⁹, pois, nesse período, identificamos importantes pontos de viragem e de transformações formais. Ademais, se as pesquisas em língua portuguesa sobre a novela em si, de modo geral, são insuficientes, quando se trata de análises centradas em seus subgêneros e nos aspectos destes, a situação não é muito diferente. Em relação aos estudos que

aos olhos, pois demonstram que o crítico literário não entendeu nem a forma e nem a proposta destas duas obras. Afora isto, pode-se destacar também a negação de que a novela grega – mencionada nominalmente em *A Criação Literária* – tenha alguma relação com a gênese formal do gênero. Ademais, é notório o seu silêncio acerca da moldura – elemento narrativo caro à novela – e das contribuições que a tradição oriental para a formulação das narrativas emolduradas. Em pesquisas estrangeiras no âmbito da Narratologia – nos Estados Unidos da América, na Espanha e na França, por exemplo –, estudos sobre as *frame narratives* e também acerca de suas raízes ocidentais e, principalmente, orientais não são novidade há mais de quarenta anos. Todavia, no Brasil, não se aborda este assunto, o que demonstra, no mínimo, pouco interesse em aprofundar os estudos sobre a novela até mesmo daqueles que lograram sistematizar sua forma.

³⁹ A novela de cavalaria teve, em Portugal, uma longa permanência, sendo produzida até o final do século XVIII. Ao longo do tempo, ela foi se modificando, assumindo novas nuances. No entanto, devido ao fato do *corpus* ser bastante extenso, decidimos focar apenas em produções do século XVI. Além disso, em 1602, surgiu, na literatura portuguesa, a primeira novela de cavalaria escrita por uma mulher de que se tem notícia: a *Crônica do Imperador Beliadro*, de Leonor Coutinho. Esta obra, por sinal, foi resgatada recentemente pelo filólogo Pedro Álvarez-Cifuentes e recebeu uma edição agora, em 2019, em Portugal. Além disso, estima-se que, entre 1599 e 1611, Tristão Gomes de Castro tenha publicado *Leomundo de Grécia*, que se manifesta como um exemplar do Ciclo Clássico reconfigurado na virada do século XVI para o XVII. Essa obra ainda está inédita nos estudos literários brasileiros e foi coletada para este estudo, em 2018, por intermédio direto do filólogo que a resgatou: Aurelio Vargas Diaz-Toledo.

envolvem as novelas de cavalaria portuguesas escritas no século XVI em diante, Aurelio Vargas Díaz-Toledo (2012) afirma que:

Apesar dos esforços dos últimos anos, fica evidente que ainda estamos muito longe de ter um conhecimento, mais ou menos amplo, do verdadeiro lugar que ocupam os livros de cavalarias dentro da narrativa portuguesa dos séculos XVI e XVII. Neste sentido, ainda não existem trabalhos definitivos nem sobre o processo evolutivo do gênero nem sobre a sua interpretação; também não há estudos comparativos, medianamente interessantes, em relação com outros gêneros; quase nada sabemos dos aspectos sociológicos e ideológicos que impulsionaram a criação destas obras; desconhecemos as biografias de muitos dos autores destes livros, e as que conhecemos são muito fragmentárias; e, por último, a maior parte dos textos ainda permanecem inéditos. Como se pode ver, são muitas as questões que ainda não têm resposta satisfatória, e muitas as incógnitas que ainda ficam por esclarecer (DÍAZ-TOLEDO, 2012, p. 155).

O maior volume de estudos sobre a novela de cavalaria costuma centrar-se em produções oriundas do medievo. Em meio a isso, a maior parcela das pesquisas tem por foco aspectos temáticos e trans-históricos presentes em obras novelísticas medievais, desconsiderando seus aspectos composicionais. Estudos que abordem aquelas que foram produzidas após a Idade Média ainda são escassos. Assim, o crítico literário português Jorge A. Osório (2001) compreende as novelas de cavalaria produzidas no século XVI como um tipo de prosa menosprezada pela crítica atual e por diversos intelectuais e moralistas quinhentistas. Para ele:

Efectivamente, a narrativa em prosa de assunto cavaleiresco produzida no século XVI não atraiu, pelo menos até tempos bastantes recentes, uma atenção particular por parte dos estudiosos. Confrontados com a criação literária em verso, em si muito mais atraente e interessante, em que se reconhece a manifestação de uma mais significativa criatividade e de uma expressividade elocutiva poética, os romances quinhentistas de cavalaria raras vezes estimularam o interesse do leitor de hoje, com o agravante de, já na segunda metade do séc. XVI e inícios do seguinte, sobre eles terem chovido as apreciações críticas menos favoráveis da parte de letrados e de moralistas (OSÓRIO, 2001, p. 3).

Afora tudo o que se mencionou anteriormente, a análise da configuração da novela de cavalaria ao longo do século XVI em Portugal é relevante para entender uma parte do processo da longa permanência deste subgênero literário no país. A partir de um estudo com o enfoque aqui proposto pode-se contribuir para algumas problemáticas ainda em aberto: 1) a compreensão da novela de cavalaria como um subgênero não estanque formalmente na Idade Média, ao longo do Quinhentismo e, certamente, após ele; 2) entender, no processo de reconfiguração do modelo de narrativa que pretendemos analisar, o grau de influências que foram exercidas e

recebidas por obras em prosa pertencentes a este subgênero quinhentistas e seiscentistas entre si e entre outros posteriores, como as novelas sentimentais, eróticas e pastoris; 3) assinalar a contribuição da forma narrativa medieval e de suas transformações – que se deu, por sinal, entre os séculos XV (fora de Portugal) e XVI (em terras lusitanas) – para a construção da forma da novela moderna⁴⁰, como forma de apontar que, ao contrário do que afirmam críticos como Ettore Finazzi-Agrò (1978), a novela de cavalaria portuguesa não entra em decadência⁴¹ no Quinhentismo, pelo contrário, ela apresenta reatualizações graduais em sua forma, recebendo e exercendo influências de e sobre outros modelos narrativos do período.

1.4.1 Dos aspectos composicionais da novela: o emolduramento

Formalmente, a novela, de modo geral, apresenta-se como uma narração emoldurada, que se inscreve, em maior parte, no modo ficcional. Em linhas gerais, o emolduramento é uma técnica de escrita literária que se refere ao processo de inserir, dentro de uma história inicial (uma macronarrativa), outra história (micronarrativa) ou mais de uma. É esse procedimento que possibilita a inserção de episódios dentro de uma novela. Sobre a moldura, ainda, Chris Baldick (2008), em seu *Dicionário de Termos Literários de Oxford*, pontua que ela se configura como:

Uma história em que outra história é incluída ou incorporada como um “conto dentro do conto”, ou que contém vários desses contos. Exemplos proeminentes de narrativas moldura que encerram vários contos são:

⁴⁰ Utilizo os termos “novela moderna” em oposição à novela medieval, pois aquelas pertencem à Idade Moderna. Erich Auerbach (2013, p. 18), em *A Novela no Início do Renascimento*, faz uso da expressão “novela europeia” para referir-se a obras novelísticas produzidas no século XV. No entanto, pelo fato de toda novela abordada aqui ser “europeia” em sua origem, justamente porque foram produzidas na Europa, optei por outra forma de designação.

⁴¹ O autor italiano considera que as readaptações da novela de cavalaria na Península Ibérica foram prejudiciais para o subgênero, porque o seu caráter épico, pouco a pouco, perde espaço e o *ethos* cavaleiresco estaria em meio a aventuras que se dão artificialmente, sem grandes ideais heroicos que as motive, e que, por isso, a ação guerreira perderia todo o seu valor de gradualidade na narrativa. A meu ver, à medida que a novela de cavalaria perde suas conotações heroicas, passa por um processo histórico-filosófico de alterações semelhante ao que abriu espaço para a constituição do romance moderno. Contudo, ao contrário da epopeia, que cede lugar, de acordo com Lukács (2009), para uma forma literária nova, a novela se modifica em muitos pontos, mas mantém uma essência formal, pois segue como narrativa ficcional emoldurada e episódica. Deste modo, como a grande épica (LUKÁCS, 2009), a novela gestada na Idade Média transforma-se, porém, diferente dela, não cede espaço a outro gênero completamente diferente. Pelo contrário, a novela medieval engendra novos subgêneros, que convivem entre si, na Península Ibérica, ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII. Posteriormente, sua forma reconfigura-se, dando origem ao que se concebe hoje como novela da Idade Contemporânea, que se desenvolve a partir do século XIX. Sobre esta, ainda não temos nenhum estudo centrado nos seus aspectos formais e desenvolvimento.

Decameron, de Boccaccio (1353); e Contos de Cantuária, de Chaucer (c.1390); enquanto alguns romances, como Frankenstein, de Mary Shelley (1818), e O Morro dos Ventos Uivantes, de Emily Brontë (1847), empregam uma estrutura narrativa na qual a ação principal é retransmitida em segunda mão através de uma narrativa moldura envolvente.

Desse modo, o emolduramento permite à novela apresentar um emaranhado de narrativas que formam a obra e coexistem entre si. Definida também por Medeiros (2012, p. 4) como “uma narrativa ou acontecimento externo que delimita e cria o mote para outras narrativas subsequentes”, a narrativa-moldura é abordada também por Tzvetan Todorov (2006), em *As estruturas narrativas*. Nesse texto, o teórico búlgaro utiliza a palavra encaixe para referir-se à moldura:

o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe (TODOROV, 2006, p. 126).

Nesse sentido, vários níveis de narração podem ser criados pelo autor em uma mesma obra. Eventos diversos e peripécias de vários personagens passam a compor um grande enredo. No entanto, Todorov (2006) salienta que, embora as narrativas encaixantes e a narrativa encaixada interliguem-se entre si, dentro da macronarrativa, a qual traz o enredo central da obra, observa-se que existe certa autonomia das narrativas emolduradas frente àquele que lhes serve como moldura:

Se assim se considera a narrativa, não como englobando outras narrativas, mas como se englobando a si própria, uma curiosa propriedade vem à luz. Cada narrativa parece ter alguma coisa demais, um excedente, um suplemento, que fica fora da forma fechada produzida por seu desenrolar. Ao mesmo tempo, por isso mesmo, esse algo mais próprio da narrativa é também algo menos; o suplemento é também uma falta; para suprir a falta criada pelo suplemento, uma outra narrativa se faz necessária (TODOROV, 2006, p. 130).

Quanto à sua estrutura, a moldura pode ser intradieética, como se dá nas novelas de cavalaria, não se destacando de modo claro, estando diluída na própria diegese, que comporta as narrativas encaixantes; ou heterodieética, evidenciando-se a partir de uma narração inicial, o prólogo-moldura, que justifica as conexões das narrativas encaixantes entre si e dentro da macronarrativa que as suporta, a exemplo

do *Decameron*. No entanto, nas obras novelísticas, a primeira forma é a mais comum desde sua origem até hoje.

1.4.2 A novela e o episódio

O episódio⁴², no qual subjaz o emolduramento, é um componente estrutural que antecede a literatura escrita. Oriundo da oralidade, o mito (*mythe*), quando abandona a forma simples e converte-se em *mythos*, deixa de ser “[...] resultante de uma disposição mental [...]” (JOLLES, 1976, p. 90) e se atualiza em uma ou mais versões não completamente definitivas:

Toda a vez que uma Forma Simples, resultante de uma disposição mental coerente e concludente, se atualiza, encontramos-lhe ao lado formas relativas. Tais formas, quando se sabe discerni-las, são habitualmente assinaladas, adicionando-se o adjetivo “artístico”; e, assim, fala-se de “conto artístico” ou de “advinha artística”. Pode-se exprimir assim que se viu perfeitamente não se tratar da disposição mental em si, mas apenas de um reflexo, de uma projeção que foi proposta. Nem sempre é fácil distinguir as formas analógicas das atualizações de uma Forma Simples, sobretudo quando se está afastado, por qualquer razão, da disposição mental de que resulta a Forma Simples. Não teremos sempre a oportunidade de estudar em pormenor essas formas analógicas, mas era preciso mencioná-las aqui, pois mantêm relações particulares com o Mito (JOLLES, 1976, p. 97).

O *mythos*, em suas formas relativas, revela-se episódico. A oralidade, por sua vez, que oferece suporte para o enredo que se constitui a partir de uma memória coletiva, possibilita que as ficções mitológicas não sejam estáticas e unívocas em sua composição, podendo apresentar variações substanciais. Ademais, uma narrativa mítica jamais se encerra completamente em si mesma, pois faz parte de uma cadeia de múltiplos enredos que se conectam e se complementam. Nesse sentido, Gonzalo

⁴² Entende-se o episódio como uma unidade narrativa menor que faz parte de outra maior, mas que demonstra, quando isolada, certa autonomia, podendo funcionar bem e apresentar um enredo com início, meio e fim, de acordo com a seguinte definição: “No quadro da teoria semiótica da narrativa, é possível propor a seguinte definição de episódio: unidade narrativa não necessariamente demarcada exteriormente, de extensão variável, na qual se narra uma ação autônoma em relação à totalidade da sintagmática narrativa, ação essa que estabelece conexão com o todo em que se insere por meio de qualquer fator de redundância (a personagem que protagoniza os diferentes episódios de uma narrativa, o espaço em que eles se desenrolam, as dominantes temáticas que regem a narrativa etc.). É justamente o fator redundância que permite, por um lado, conceber o agrupamento de vários episódios e, por outro, aproximá-lo e distingui-lo da seqüência: ‘Os episódios tendem a aparecer em feixes agrupados por uma isotopia específica. O seu ‘fechamento’ faz deles o equivalente de uma seqüência semiótica, e a presença de uma isotopia unificadora agrupa-os numa unidade intermediária entre a seqüência e o sintagma total do texto’ (Haidu, 1983: 660)”. In: REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. São Paulo: Ática, 1988, p. 32-33.

Espino Relucé (1999, p. 81) aponta que nos relatos orais – míticos ou não – há certo emolduramento implícito:

Es tiempo de convencernos que un relato de tradición oral, cualquiera sea su naturaleza, no se produce solo, no es una entrega exclusiva, por el contrario, está precedida – y enmarcada – por un discurso mayor que por facilidad podríamos llamar *la conversación* o si se quiere el discurso de la negociación⁴³.

Ítalo Calvino (2009) assinala que a novela nasce, para o Ocidente, na Grécia, ao passo que, no Oriente, surge pela primeira vez na Índia. Contudo, a tradição novelística oriental antecede a ocidental. Conforme o estudioso italiano, esta forma literária apresenta uma narrativa principal à qual se acoplam outras, de caráter secundário, que são narradas por um narrador-personagem:

No Ocidente, o romance nasce na Grécia helenística e se apresenta como uma narrativa principal em que são inseridas narrações secundárias narradas pelos personagens. Esse procedimento é característico da antiga narrativa indiana, na qual, porém, a estrutura da narrativa em relação ao ponto de vista de quem narra responde a regras muito mais complicadas que no Ocidente. Remeto aqui a um estudo de 1911 do indianista F. Lacôte, *Sur l'origine indienne du roman grec*. Dos modelos indianos derivam também as coletâneas de novelas inseridas numa narrativa que serve de moldura, tanto no mundo islâmico como na Europa medieval e renascentista (CALVINO, 2009, p. 380).

O episódio, quando presente na literatura escrita, não se faz exclusivo da novela. Na Antiguidade Clássica, Aristóteles (2008) destaca que a tragédia e a epopeia podem conter em si esse tipo de recurso narrativo, afirmando que “na verdade, nos dramas, os episódios são curtos, enquanto que a epopeia é alongada por eles” (ARISTÓTELES, 2008, p. 74). Contudo, para o autor, em enredos simples, as ações episódicas revelam-se pouco criativas e interessantes e, além disso, “tais enredos são escritos por maus poetas, porque são maus, e por bons poetas, por causa dos actores” (ARISTÓTELES, 2008, p. 55-56); tudo isso porque, na *Poética*, entende-se por “enredo episódico aquele em que os episódios se desenrolam uns após outros sem uma sequência verossímil ou necessária” (ARISTÓTELES, 2008, p. 55-56). Nesse sentido, devido ao fato do enredo episódico ter autonomia frente à diegese na qual se encaixa, a sua presença, na obra, pode tornar-se não tão indispensável. Por

⁴³ “É tempo de convencer-nos que um relato de tradição oral, qualquer que seja a sua natureza, não se produz só, não é uma entrega exclusiva, pelo contrário, está precedido – e emoldurado – por um discurso maior, que, por facilidade, poderíamos chamar *a conversa* ou, caso se queira, o discurso da negociação” (tradução minha).

essa razão, Aristóteles (2008) considera-o como um malefício à construção de uma ação bem encadeada.

Contudo, apesar do episódio não ser um elemento narrativo exclusivo da novela, é justamente nela que ele ganha fortes proporções, tendo em vista que uma obra novelística é essencialmente episódica. Ademais, é a partir da parodização desse tipo de estrutura narrativa que emerge o romance moderno, com Miguel de Cervantes. Na esfera romanesca, o episódio possui espaço reduzido, uma vez que o forte encadeamento entre as ações se apresenta como um fator de suma importância, pois a ação dentro do romance é, antes de tudo, causal.

No século XIX, Machado de Assis (1994, p. 910), ao analisar duas obras do autor português Eça de Queirós, aponta que este apresenta, em sua escrita, uma “preocupação constante do acessório”, esquecendo-se do que seria, portanto, essencial para a ação. O romancista brasileiro ressalta, em seu ensaio, que “sem essa circunstância, inteiramente casual, acabaria o romance” e, em Eça, “a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito, eis o que me pareceu incongruente e contrário às leis da arte” (ASSIS, 1994, p. 910). Nesse sentido, o “acessório” refere-se às passagens episódicas identificadas por ele nas obras queirosianas.

O episódio, segundo Reis (2018, p 106), em uma definição conceitual narratológica, constitui-se como “uma unidade narrativa de extensão variável, sem obrigatória demarcação externa, na qual se relata uma ação autónoma, em relação à totalidade narrativa”. Em certo sentido, “essa ação relaciona-se com o todo em que se insere por meio de um qualquer fator de redundância (a personagem que protagoniza os diferentes episódios, o espaço em que eles se desenrolam, as dominantes temáticas da narrativa, etc.” (REIS, 2018, p. 106-107):

É justamente o fator redundância que permite, por um lado, conceber o agrupamento de vários episódios e, por outro, aproximá-lo e distingui-lo da sequência: ‘Os episódios tendem a aparecer em feixes agrupados por uma isotopia específica. O seu ‘fechamento’ faz deles o equivalente de uma sequência semiótica, e a presença de uma isotopia unificadora agrupa-os numa unidade intermediária entre a sequência e o sintagma total do texto (REIS; LOPES, 1988, p. 33).

Carlos García Gual (1972, p. 16) aborda a novela como um “[...] pariente joven del cuento, más social y sofisticada que aquél, y más efímera, tiene unos orígenes y

unas características específicas”⁴⁴. Em cada período, cultura e autor a novela possui a sua singularidade, embora não deixe de possuir alguns componentes estruturais comuns, a exemplo da moldura e do caráter episódico.

A novela, como afirmava acertadamente Massaud Moisés (2012; 2013), seja ela medieval ou moderna, é episódica. Isso porque ela é composta por múltiplos núcleos narrativos que se conectam a partir da moldura, mas que, fora desta, poderia ter uma existência independente, funcionando, inclusive, como uma espécie de conto. Além disso, dentro da estrutura do episódio, o recorte de um momento de vida de um personagem, principalmente dentro da esfera das novelas medievais, não é algo absoluto e definitivo, mas uma dentre outras versões⁴⁵.

1.4.3 O perfil psicológico dos personagens novelísticos

Em relação à tipologia de personagens presentes nas novelas de cavalaria medievais, é interessante observarmos a classificação feita por Edward Morgan Forster (2005). O autor aponta para dois tipos distintos: personagens planas e personagens redondas. As primeiras, geralmente, também são chamadas de personagens-tipo e caracterizam-se por não apresentarem maiores complexidades psicológicas, mantendo o mesmo caráter do início ao fim da obra literária. Em contrapartida, o segundo modelo aqui delimitado, seria o seu extremo oposto:

O teste para uma personagem ser redonda está nela ser capaz de surpreender de modo convincente. Se ela nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana pretendendo ser redonda. Possui a incalculabilidade da vida – a vida dentro das páginas de um livro. E usando essa personagem, às vezes só e, mais frequentemente, em combinação com a outra espécie, o romancista realiza sua tarefa de aclimação e harmoniza a raça humana com os outros aspectos de sua obra (FORSTER, 2005, p. 61-62).

O aprofundamento psicológico é o principal fator que distingue as personagens planas das redondas. No decorrer da narrativa, se o ente que participa da ação mostra-se estável, desenvolvendo-se dentro de um perfil traçado desde o início, sem apresentar oscilação alguma, estamos diante de uma personagem-tipo ou plana:

⁴⁴ “Parente jovem do conto, mais social e sofisticada que aquele, e mais efêmera, tem umas origens e características específicas” (tradução minha).

⁴⁵ Nas novelas compostas por Hermilo Borba Filho, esse tipo de construção narrativa também é bastante corrente.

As personagens planas são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao leitor. Essa espécie de personagem pode ainda ser subdividida em tipo e caricatura, dependendo da dimensão arquitetada pelo escritor (BRAIT, 1985, p. 41-42).

No gênero novela, devido ao seu caráter essencialmente episódico não se tem tanto espaço para o desenvolvimento psicológico do personagem, pois o enfoque maior desse tipo de texto está na pluralidade das ações, nos múltiplos núcleos narrativos que ele apresenta e que são, de certo modo, autônomos. Sendo assim, personagens mais complexos permeiam com muito maior frequência a esfera romanesca, na qual o encadeamento das ações emerge como um elemento essencial para a diegese e, portanto, para a construção dos personagens.

1.4.4 O narrador-moldura

De acordo com Carlos Reis (2018, p. 287), dentro do paradigma narratológico e comunicacional, “se o autor corresponde a alguém com dimensão real e empírica, o narrador é a entidade funcional que relata a história, balizada pela sua posição temporal e pela sua condição de existência em relação à referida história”. Nesse sentido, o crítico pontua que, portanto, o narrador é uma categoria narrativa estritamente textual, diferentemente do autor, que se refere a uma pessoa real.

Dentro de um texto narrativo, o narrador pode “contar as ações que viveu, que apenas testemunhou ou que assume conhecer, sem explicitar a origem desse acontecimento e sem ser questionado quanto a isso” (REIS, 2018, p. 287). Ele, de acordo com a perspectiva pela qual narra os acontecimentos, pode ser autodiegético, homodiegético ou heterodiegético. Na primeira categoria, menciona “as suas próprias experiências como personagem central da história” (REIS, 2018, p. 293). Por isso, a sua visão sobre os fatos é mais subjetiva, pois encontra-se diretamente envolvido com tudo aquilo que nos conta. Já na segunda, temos um ente que aborda “uma história à qual é estranho, por não integrar, como personagem, a diegese em questão” (REIS, 2018, p. 296). Assim, como não participa das ações, apenas observa-as, o seu ponto de vista sobre elas é mais objetivo, principalmente quando o comparamos ao autodiegético. Por outro lado, para Reis (2018, p. 297), “o narrador homodiegético é aquele que relata uma história em que ele mesmo participou, como personagem”, embora, nesse caso, não se coloque como o protagonista, mas sim como uma figura

secundária, testemunhal, “quer numa posição distanciada, quer muito próxima” (REIS, 2018, p. 296) daquele que protagoniza os eventos expostos no texto.

Na narração da novela, um recurso que pode estar presente é o prólogo-moldura. Conforme Mamede Mustafa Jarouche (2006), esse tipo de estratégia narrativa encontra-se no *Livro das Mil e uma Noites*, tanto em seu ramo sírio quanto no egípcio. O prólogo trata-se, como afirma Reis (2018, p. 418), de um “texto normalmente pouco extenso, anteposto ao texto literário propriamente dito e mantendo com este, com seu autor ou com entidades ficcionais a ele inerentes (narrador, personagem, etc.) relações de teor variado”. Ele pode, ainda, “funcionar como moldura do relato” (REIS, 2018, p. 419). Quando esse último caso ocorre e a narração inicial, que serve de preâmbulo para o que será narrado a posteriori, estabelece o emolduramento entre a narrativa encaixada e as encaixantes, não se trata simplesmente de um prólogo, que introduz um evento que depois, será significativo para o enredo, mas sim de um prólogo-moldura, pois ele possui uma função a mais: conectar os episódios narrados entre si. Esse tipo de construção estética pode ser observado em algumas novelas⁴⁶.

Na novela, principalmente na que apresenta uma moldura heterodiegética evidenciada a partir de um prólogo-moldura, pode-se observar, também, um modo de construção da narração mais complexo, com narradores em diversos planos. No primeiro, encontra-se o narrador da narrativa encaixada e, a partir dele, tem-se acesso a outros narradores, em outros planos narrativos, que, a partir da voz do narrador em primeiro plano se dão a conhecer. N’*O Livro das Mil e Uma Noites*, observamos um narrador heterodiegético, a partir do qual tem-se acesso a Sahrazad, que atua também como narradora heterodiegética. Da narração dela, emergem outros narradores. Desse modo, estabelece-se uma cadeia narrativa em níveis múltiplos.

1.4.5 Relações de tempo e de espaço na novela

O espaço se trata de uma categoria narrativa na qual se delineaia “o cenário de enquadramento dos acontecimentos que integram a ação” (REIS, 2018, p. 111). Normalmente é nele que os personagens movimentam-se e protagonizam os eventos

⁴⁶ Além do *Livro das Mil e Uma Noites*, destaca-se, aqui, o *Decameron*, de Boccaccio, que faz uso, também, desse tipo de estratégia narrativa.

narrados. Já o tempo, por sua vez, “é um elemento estruturante da narrativa, cuja representação envolve categorias e fatores linguísticos” (REIS, 2018, p. 506).

O tempo, momento no qual se desenrola a ação e que norteia a diegese, pode ser linear, com começo, meio e fim, necessariamente nessa ordem; ou não linear, rompendo esse tipo de sequência lógica. Na narração, o tempo pode ou não corresponder ao tempo histórico e biológico que está em nossa realidade empírica. O gênero novela, como salienta Bakhtin (2018, p. 17), na Grécia Antiga e na Idade Média, foi modulado por um cronotopo aventureso, no qual “a ação se desenrola num meio geográfico amplo e variado” que se encontra norteado por “uma série de breves fragmentos correspondentes às aventuras isoladas; no interior de cada uma delas o tempo se organiza de modo técnico-externo” (BAKHTIN, 2018, p. 22).

Além disso, na Idade Média, a novela de cavalaria apresenta-nos um cronotopo no qual “o secreto, o que brota do chão, ocultando as suas raízes” é “inacessível a qualquer explicação racional” (AUERBACH, 2011, p. 114). O locus representado na novelística do medievo, conforme Erich Auerbach (2011, p. 113), em *Mimesis*, assemelha-se ao que está presente nos contos de fadas: “é uma paisagem feericamente encantada”, onde “estamos envoltos pelo segredo”, “murmúrios e cochichos”. Ambos os tipos de narrativa, por sinal, compartilham de uma temporalidade imemorial e centram-se em espaços físicos muitas vezes indetermináveis. Nesse sentido, a temporalidade e a espacialidade presentes nas novelas de cavalaria não correspondem nem a uma cronologia biológica e nem a espaços reconhecíveis em nossa realidade empírica. Assim, o cronotopo representado nesse tipo de obra constitui-se a partir de um tempo e de um espaço aventureso, onde os eventos são guiados pela força de um suposto acaso que conta com a interferência de forças externas (divinas, demoníacas, maravilhosas e/ou mágicas) para acontecer. Nele, ainda, existe uma simultaneidade causal e heterotemporalidade casual dos eventos. No enredo, o herói depara-se com uma série de “imprevistos” e de situações sobrenaturais (envoltas de *miracula*, *mirabilia* e/ou magia⁴⁷) e, a partir deles, desenvolve-se uma cadeia de ações-reações que conduzem

⁴⁷ Compreendemos aqui os *mirabilia*, ou o maravilhoso no medievo, dentro da concepção oferecida por Jacques Le Goff (1985), em *O Maravilhoso e o cotidiano no Ocidente medieval: eventos sobrenaturais que se encontram, na diegese, naturalizados*. Neles, encontram-se também os seres que emergem desse mundo de natureza feérica e que não existem na realidade empírica, como dragões, gigantes, etc. Já as *miracula*, referem-se aos acontecimentos sobrenaturais que advêm de uma ação divina direta ou por intermédio de alguém que age em nome de Deus. Ademais, a magia envolve a quebra das leis

o herói ao seu destino. Ademais, o sucesso dos protagonistas não é um fator que suscite dúvidas no público leitor, pois há plena certeza da fortuna heroica. No entanto, os caminhos (as aventuras) que levarão o herói até a conclusão de suas empreitadas são, inicialmente, desconhecidos e, pouco a pouco, desenham-se na estória.

Embora o caráter maravilhoso e encantado do tempo e do espaço perca-se com o tempo no âmbito da novela, a simultaneidade e heterotemporalidade casual seguem como elementos cruciais que oferecem maior dinamicidade aos núcleos narrativos emoldurados. Assim, a sucessão e variedades de ações encadeadas possuem, então, maior destaque dentro de uma estrutura narrativa episódica.

da *physis* a partir da manipulação de elementos presentes na natureza, assim como pontua Irleamar Chiampi (2015).

Capítulo 2: A novela na Antiguidade Clássica

2.1 A novela clássica: o status da questão em estudos teóricos

O romance antigo ou a novela clássica⁴⁸, conforme Reardon (1991, p. 3), é uma construção literária de difícil definição, mas que, geralmente, pode ser compreendida como uma “narrativa de ficção” de cunho sentimental e que parte de uma idealização da realidade. No entanto, para o autor, esses aspectos não delimitam de modo absoluto essa forma. Além disso:

Perhaps even realistic fiction, which we generally call ‘novel’, tends towards romance – ‘all fiction has a way of looking like romance and in a sense this is just, since all fiction frees us into an imaginative world’⁴⁹. And that is really at the heart of the matter: romance inhabits an imaginative world (REARDON, 1991, p. 3)⁵⁰.

Gilian Beer (1970) afirma que a temática amorosa, bem como a retirada do casal de sua terra de origem, a apresentação de personagens planos – os quais podem possuir, em outro plano, também um caráter alegórico –, o inesperado, as sucessões de incidentes que encaminham os enamorados para um final feliz configuram-se como aspectos característicos da novela clássica grega. Reardon (1991, p. 3), por sua vez, salienta, ainda, que “again, this should not be thought of as checklist: any given element in this conglomeration may be absent in a particular work, but the overall flavor will remain distinctive. In practice we recognize romance readily enough”⁵¹. Desse modo, faz-se necessário entender a dinâmica da construção narrativa de cada novela. Seguindo outra diretriz, Beer (1970) busca uma delimitação do que pode caracterizar a novela clássica como tal e que aspectos presentes nela encontram-se ausentes em gêneros literários clássicos como a tragédia, a epopeia e a comédia. Partindo da *Poética* aristotélica, o teórico tenta traçar alguns elementos

⁴⁸ Poder-se-ia referir-se a essa forma literária também como novela antiga. Dessa forma, ao longo do trabalho, é importante que se compreendam essas nomenclaturas enquanto sinônimos.

⁴⁹ Aqui o autor faz uma citação direta de um trecho do livro *The Romance* (1970), de Gillian Beer.

⁵⁰ “Talvez mesmo a ficção realista, a que geralmente chamamos “romance moderno”, tende para o romance antigo – ‘toda a ficção tem uma forma de parecer com o romance antigo e, num certo sentido, isto é justo, uma vez que toda a ficção nos liberta para um mundo imaginativo’. E isso está realmente no cerne da questão: o romance habita um mundo imaginativo” (tradução minha).

⁵¹ “Mais uma vez, isto não deve ser considerado como uma lista de verificação: qualquer elemento deste conglomerado pode estar ausente num determinado trabalho, mas o sabor geral permanecerá distinto. Na prática, reconhecemos o romance antigo com prontidão suficiente” (tradução minha).

formais que se possam considerar, ao menos naquele período, exclusivos da novelística antiga:

Romance is extensive narrative fiction in prose, destined for reading and not for performance, describing the vicissitudes and psychological torments of private individuals, culminating in their ultimate felicity, and achieving through the presentation of their fears and aspirations the satisfaction of similar emotions in the reader (BEER, 1970, p. 10 apud REARDON, 1991, p. 3)⁵².

Como se pode notar, para Beer (1970), um dos elementos fundamentais da novela antiga é o fato dela centrar-se na diegese e não na performance da ação, sendo, então, criada e pensada para a leitura. Além disso, por seu caráter essencialmente diegético, o modo ficcional predomina em sua forma e, assim, há, nesse tipo de obra espaço para o imaginativo e a idealização da realidade que perpassam as aventuras e desaventuras amorosas narradas. As angústias, alegrias e tormentos apresentados ao leitor pertencem apenas aos personagens, aos quais ele acompanha, esperando saber de que forma todo o nó que impede o casal protagonista de estarem juntos será desfeito.

Embora apoie as suas reflexões sobre a forma da novela antiga nos estudos desenvolvidos por Beer (1970), Reardon (1991, p. 3) deixa claro que “in creating, its imagined world, romance will not necessarily follow a recipe; rather, it will exhibit typical features: 'a cluster of properties'”⁵³. Nesse sentido, compreende-se que a sua forma é muito mais fluida e, portanto, susceptível a mutações que a de outros gêneros literários oriundos da Antiguidade Clássica. Para Bakhtin (2018, p. 40), “o romance grego é uma variante de gênero muito flexível e tem uma enorme força vital” e esse tipo de abertura formal possibilitou que emergissem, no escopo da literatura universal, outras variantes que puderam reinventar-se e transmutar-se, possibilitando, assim, a sobrevivência do gênero. Por isso, ao se empreender um estudo sistemático da novela e de sua estrutura, deve-se atentar para as particularidades e os aspectos organizativo-composicionais das obras novelísticas a serem analisadas. Carlos Miralles (1968), em *La novela en la antigüedad clásica*, já atentou para essa necessidade de se realizar um estudo diacrônico e descritivo dos gêneros literários,

⁵² “O romance antigo é uma extensa ficção narrativa em prosa, destinada à leitura e não à performance, descrevendo as vicissitudes e tormentos psicológicos de indivíduos privados, culminando na sua felicidade final, e alcançando, através da apresentação dos seus medos e aspirações, a satisfação de emoções semelhantes no leitor” (tradução minha).

⁵³ “Ao criar, o seu mundo imaginado, o romance não seguirá necessariamente uma receita; pelo contrário, exibirá características típicas: 'um conjunto de propriedades'” (tradução minha)

pois, para além da sistematização de seus aspectos formais, faz-se necessário evitar ao máximo “un esquema abstracto y absolutamente subjetivo” no desenvolvimento desse tipo de trabalho. Por essa razão, ele realiza em seu texto uma crítica ao trabalho desenvolvido por Lukács (2007) em sua *Teoria do Romance*, uma vez que, nela, o crítico húngaro não se ocupa em realizar uma descrição dos elementos composicionais dos gêneros dos quais trata: a epopeia, a novela medieval – a qual recebe breves reflexões do autor – e, finalmente, o romance moderno.

Lukács (2007) não chega a abordar em seu livro gêneros clássicos como a tragédia, a comédia e a novela antiga, apesar de ocupar-se da novela gestada no medievo, que, embora tenha particularidades distintas da ficção em prosa antiga, ainda apresenta características – principalmente a novela grega – que podem ser relacionadas a ela⁵⁴. Em sua *Teoria*, destacam-se as transformações histórico-filosóficas de uma sociedade fechada, a Grécia Arcaica, na qual o mundo é integrado, uno e consoante, onde “não há ainda nenhuma interioridade, pois não há nenhum exterior, nenhuma alteridade para a alma” (LUKÁCS, 2007, p. 26) e, ainda, as respostas para as inquietações humanas estavam sempre ao alcance dos homens, por esses possuírem uma maior conexão com os deuses e com as artes divinatórias. Para ele, nesse período, “o grego conhece somente respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos” (LUKÁCS, 2007, p. 27). Nos chamados tempos afortunados, não caberia, portanto, a Filosofia, pois ela:

tanto como forma de vida quanto como a determinante da forma e doadora de conteúdo da criação literária, é sempre um sintoma de cisão entre interior e exterior, um índice da diferença essencial entre eu e mundo, da incongruência entre alma e ação. Eis por que os tempos afortunados não têm filosofia, ou, o que dá no mesmo, todos os homens desse tempo são filósofos, depositários do objetivo utópico de toda a filosofia (LUKÁCS, 2007, p. 26).

⁵⁴ Bakhtin (2018), em sua *Teoria do Romance*, destaca que o tempo aventureiro, crucial para a forma da novela grega, funciona de modo semelhante na novela de cavalaria. Em contrapartida, em Lukács (2007), importa abordar a novelística medieval para que se pontuassem dois fatores importantes: 1) a perda da relação com o transcendente dessa forma quando contrastada com a realidade, dentro da dialética histórico-filosófica, de modo que a consonância e unidade do eu com o mundo que os novelistas lograram manter, no enredo, reduzem-se a mera abstração; 2) a relação da novela de cavalaria medieval com o surgimento do romance moderno, pois, a partir da parodização de elementos novelescos medievais, como o cronotopo aventureiro; a simultaneidade e heterotemporalidade casual; e o caráter essencialmente episódico.

Dessa maneira, Lukács (2007) pontua que a Filosofia emerge como um fator determinante do modo de vida do ser e dos produtos criados por ele. Nesse sentido, ela também delimita a forma e o conteúdo da Literatura. À medida que o tempo passa e as reflexões filosóficas ganham novas dimensões, a relação entre o eu e o mundo e, com isso, a arte, sofrem alterações. Em suas elucubrações, ainda, a epopeia, a tragédia e a Filosofia emergem enquanto “grandes formas intemporalmente paradigmáticas da configuração do mundo” (LUKÁCS, 2007, p. 31), tendo o poder de interferir nas relações do indivíduo com o meio em que vive e também de reinventar a arte. Para Reardon (1991):

Tragedy embodied traditional stories - that Agamemnon was killed by Clytemnestra and Clytemnestra by Orestes, for instance - and they were evidently thought of as substantially true (perhaps some of them were true, at that. Comedy, on the hand, was obviously known to be not true – even if it did represent larger-than-life, genuine contemporary events (the Peloponnesian War) or figures (Socrates, Euripides). As for myth - let us say, for example, the story of Io, told in *Promethus Bound* - it is impossible to guess what degree of truthfulness was attributed to it. But is clear at any rate that untrue stories known as untrue circulated from the earliest days of Greek literature (REARDON, 1991, p. 58)⁵⁵.

Nesse sentido, como se vê, as formas literárias (simples ou mais complexas – tal nomenclatura parte das premissas dos estudos de André Jolles (1976), em *Formas Simples* –) incorporam em si elementos que fazem parte da realidade do seu tempo, como eventos históricos, fatos contemporâneos, entre outras coisas. Além disso, conforme Lukács (2007), em relação aos gêneros clássicos, no momento em que a epopeia responde de modo satisfatório à pergunta sobre como a vida poderia tornar-se essencial, a sua substância já não fazia mais sentido para além de uma sociedade fechada. Apenas a tragédia revelou-se, então, capaz de mostrar como a vida poderia tornar-se viva, perdendo, assim, “a imanência da essência” (LUKÁCS, 2007, p. 32), mas continuando, por esse motivo, a existir nas sociedades abertas, de modo que “o herói da tragédia”, sucedendo “ao homem vivo de Homero”, “o explica e o transfigura

⁵⁵ “A tragédia incorporou histórias tradicionais – que Agamenon foi morto por Clitemnestra e Clitemnestra por Orestes, por exemplo - e eram evidentemente consideradas substancialmente verdadeiras (talvez algumas delas fossem verdadeiras. A comédia, por outro lado, era obviamente conhecida por não ser verdadeira – mesmo que representasse eventos contemporâneos genuínos e grandiosos (a Guerra do Peloponeso) ou figuras (Sócrates, Eurípides). Quanto ao mito – digamos, por exemplo, a história de Io, contada em *Promethus Bound* – é impossível adivinhar o grau de veracidade que lhe foi atribuído, mas está claro, de qualquer forma, que histórias falsas conhecidas como falsas circularam desde os primeiros dias da literatura grega” (tradução minha).

justamente pelo fato de tomar-lhe a tocha bruxuleante e inflamá-la com brilho renovado” (LUKÁCS, 2007, p. 33).

A partir do momento em que a unidade e consonância entre o eu e o mundo são rompidas, “não há mais totalidade espontânea do ser” (LUKÁCS, 2007, p. 35) na literatura, apenas uma tentativa, que não ultrapassa as barreiras da estética, de forjar uma totalidade outrora imanente e espontânea. A tragédia, portanto, desenvolve-se e modifica-se em uma realidade que comporta o sofrimento metafísico do sujeito, “a problematização do herói e do destino” observada no “drama não-trágico de Eurípides” (LUKÁCS, 2007, p. 37). É justamente por essa razão, conforme Lukács (2007), que a forma da tragédia sobreviveu em sua essência até os nossos dias – diferentemente do que aconteceu com a epopeia, que cede espaço para um novo gênero épico, o romance –, adaptando-se em parte. Dessa maneira, ao se analisar o surgimento e a transformação do épico, é importante compreender também como a lírica e o drama foram compostos na Antiguidade e se reinventaram ao longo do tempo. Além disso, faz-se relevante também entender, partindo de uma premissa lukacsiana: por que um gênero como a epopeia sucumbe ao tempo e perde a sua centralidade ao passo que certas formas líricas e dramáticas são utilizadas por escritores até hoje? Que fatores conferem a determinados gêneros maior maleabilidade do que outros? E mais: em matéria de épica, qual seria o espaço da novela antiga frente ao épico? Todas essas reflexões exigem, sem dúvidas, exaustivos estudos que, decerto, não conferirão a tais questões uma resposta definitiva. Tanto a tragédia quanto a comédia revelaram-se capazes de readaptarem-se aos novos tempos sem abdicar de seus aspectos essenciais. Algo parecido sucede com a novela gestada na Antiguidade Clássica, que apresenta algumas singularidades de um autor clássico para outro, comportando-se de diferentes maneiras na Grécia e nos demais domínios do Império Romano, transmutando-se e reinventando-se, em diferentes subgêneros, até os dias de hoje.

O fim dos tempos afortunados e a conseqüente abertura e fragmentação das sociedades fechadas mencionadas por Georg Lukács (2007) concedem espaço para o surgimento da tragédia, da comédia e da novela. Entende-se, assim, que, com as obras novelísticas, a Antiguidade Clássica conheceu uma forma épica que emerge desse mundo fragmentado e que apresenta, portanto, um tipo de herói que, embora não se reconheça dentro de um conflito entre o seu eu e o mundo que o cerca, luta por ideais mais individuais e deseja desafiar o seu próprio destino, lançando-se, por

esse motivo, em sua aventura. Reconhece-se e defende-se, aqui, que houve uma fragmentação progressiva do herói épico sinalizada inicialmente na novela clássica grega, desenvolvida paulatinamente em outras formas novelísticas – na novela clássica romana, na novela de cavalaria, na novela sentimental, erótica e pastoril – e potencializada, depois, na era moderna, com Cervantes.

Outro ponto enfatizado por Reardon (1991) e que merece relevo na nossa discussão é a importância da epopeia, principalmente da *Odisseia*, para a constituição da novela grega antiga. Essa forma literária, para ele, antes de mais nada, caracteriza-se como um complexo de gêneros literários, abarcando a épica – figurada na epopeia –, o drama e a lírica. Esse tipo de apropriação de gêneros diversos é bastante corrente em *Quéreas* e *Calíroé*, de Cáriton de Afrodísias, que mescla, em sua prosa, os versos das epopeias homéricas e da tragédia de Eurípidés, recurso que faz da obra, então, um *prosimetrum*⁵⁶. Assim, para o pesquisador estadunidense:

finally, romantic matter figures markedly in several other genres. The Odyssey itself is the fountainhead of Greek romance, and there is similar narrative in the romantic love story of Jason and Medea as told in the Hellenistic miniature of Apollonius of Rhodes, the *Argonautica* (REARDON, 2001, p. 6)⁵⁷.

Do escopo da literatura helenística clássica, somente cinco obras que podemos classificar como novelas chegaram até nós (GUAL, 1979), algumas delas de modo, ainda, fragmentado. Contudo, uma série de outros títulos⁵⁸ circularam entre os gregos nesse período, mas se perderam com o passar dos séculos. Além disso, apesar do pequeno quantitativo de obras novelísticas que restaram, essas, atualmente, seguem sendo pouco estudadas. Para Carlos García Gual (1979), a novela emerge no Ocidente à margem e continua, mesmo na modernidade, recebendo um tratamento marginalizado pelos teóricos da literatura, mesmo dentre aqueles que se debruçam sobre o escopo literário da Antiguidade Clássica. O pesquisador espanhol afirma que, por mais que os novelistas helenistas pretendessem mesclar, em sua escrita, gêneros de maior prestígio – como a epopeia e a tragédia – com a prosa novelística, ainda

⁵⁶ O *prosimetrum* trata-se da combinação da prosa e do verso (*metrum*).

⁵⁷ “Finalmente, a matéria romanesca figura marcadamente em vários outros gêneros. A própria *Odisseia* é a fonte do romance grego, e há similaridades narrativas na romanesca história de amor de Jasão e Medéia como ela é contada na miniatura helenística de Apolônio de Rodes, a *Argonáutica*” (tradução minha).

⁵⁸ Carlos García Gual (1979) refere-se a essas novelas como “fragmentos novelescos”. Dentre elas, o pesquisador espanhol destaca: *História verdadeira*, de Luciano; a *Vida de Apolônio de Tiana*, de Filóstrato; a *Vida e façanhas de Alexandre*, de Pseudo Calístenes.

assim esse tipo de produção estética foi e continua sendo considerada como uma “literatura de consumo”. Reardon (1991), nesse sentido, apresenta considerações semelhantes às de Gual (1979), refletindo sobre o fato de que a novela grega clássica não teve espaço na *Arte Poética*, de Aristóteles, e continua sem receber grande atenção na atualidade:

The literary story of the form is difficult to establish, because of the insufficiency of our evidence, and there is virtually no explicit ancient theory on the matter such as exists for tragedy or, say, historiography. Aristotle does not say anything about the genre of romance, nor does anyone else. Prose fiction arrived late on the scene, centuries after the other genres, and when it did arrive it was at first apparently not thought to merit the serious attention of the cultivated. In consequence it did not exist officially, and was never discussed until late antiquity (and very little even then); no such critical category existed. It did not even have an agreed name. Several terms are indeed employed, such as *plasma* (fictitious creation), *diēgēma* (narrative), *historia* (account of what one has discovered), and *drama* (story of action); all relate to one or another aspect of prose fiction; but no one word in antiquity comprehends prose fiction adequately - or even inadequately, as do "romance" and "novel". So no theorist of literature would have been troubled by the question "what is romance?"⁵⁹.

Jacyntho Lins Brandão (2005, p. 29) assinala, assim como Reardon (1991), que a novela – ou o romance antigo – não se encontra contemplada nas poéticas gregas clássicas de Aristóteles e Platão por uma razão muito simples: “porque o romance é posterior a elas” e, ainda, “com relação às poéticas latinas e medievais”, essa ausência ocorre “porque estas se pautaram pelos modelos gregos”. É por essa razão que, segundo o pesquisador brasileiro, Aristóteles, na *Poética* (*poietikè tékhne*) compreende, em geral, o verso e não a prosa como um aspecto que pode ser associado à condição de poeta⁶⁰. Seguindo rigorosamente a sistematização literária

⁵⁹ “A história literária da forma é difícil de estabelecer, devido à insuficiência de nossas evidências, e não há praticamente nenhuma teoria antiga explícita sobre o assunto, tal como existe para a tragédia ou, digamos, para a historiografia. Aristóteles não diz nada sobre o gênero romance antigo, nem ninguém mais. A ficção de prosa chegou em cena tarde, séculos depois dos outros gêneros, e quando chegou, inicialmente não se pensava que merecesse uma atenção séria daquilo que foi cultivado. Em consequência, ela não existia oficialmente, e nunca foi discutida até a antiguidade tardia (e muito pouco mesmo nessa altura); não existia tal categoria crítica. Ela nem mesmo tinha um nome consensual. Vários termos são empregados, tais como *plasma* (criação fictícia), *diēgēma* (narrativa), *historia* (relato do que se descobriu) e *drama* (história de ação); todos se relacionam a um ou outro aspecto da ficção em prosa; mas nenhuma palavra na antiguidade compreende adequadamente a ficção em prosa – ou mesmo inadequadamente, como é feito com ‘romance antigo’ e ‘romance moderno’. Então, nenhum teórico da literatura teria sido incomodado pela pergunta ‘o que é o romance antigo?’” (tradução minha).

⁶⁰ Para Jacyntho Lins Brandão (2005), a concepção aristotélica de que a prosa possui menor valor para a literatura do que a poesia afeta diretamente o maior desenvolvimento de estudos sobre a novela na Antiguidade Clássica e permite que essa forma literária seja, muitas vezes, desconsiderada nos diversos trabalhos que lograram compreender como se deu o surgimento do romance moderno. Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1968, p. 254) salienta que “o romance não tem raízes greco-latinas,

aristotélica, a teorização acerca da novela clássica seguiu um desses dois caminhos: o primeiro – e mais comum – foi a marginalização da forma, compreendida como algo de baixo valor estético; e o segundo consistiu em tentar encaixar esse tipo de literatura na teoria dos três gêneros (lírico, dramático e épico), enquadrando-a nesse último, sem grandes adaptações dos postulados destinados à epopeia, o que é, conforme Brandão (2005), algo problemático.

Tomas Hägg (1983), em *The novel in Antiquity*, inicia a discussão do seu livro afirmando que Homero, Virgílio e Heliodoro são os três maiores poetas épicos da Antiguidade. Em seguida, ele questiona se o fato dele elevar o novelista grego à mesma condição dos escritores mencionados e, por fim, conclui que o provável espanto de seu público leitor se deve ao fato de que, na atualidade, o autor de *As Efesíacas* possui um estatuto de menor relevo. Contudo, Hägg (1983) argumenta que, no Renascimento, quando Heliodoro estava em voga, essa afirmação seria recebida de modo muito mais natural. Nesse sentido, o teórico sueco oferece-nos uma tese um pouco diferente da que fora defendida por Gual (1968; 1979), revelando que, ao se tratar do destaque ou do apagamento da novelística clássica, é preciso estar atento ao período sobre o qual nos debruçamos. Um dos estudiosos da literatura mais populares no Século de Ouro espanhol, Alonso López Pinciano, “pleads forcefully for Heliodorus' position at the side of Homer and Virgil”⁶¹ (HÄGG, 1983, p. 1).

Além disso, urge entender os percursos formais da novela na Antiguidade Clássica, desde a modalidade grega à romana⁶², compreendendo as suas particularidades em cada sistema literário e de autor para autor. Contudo, para ele,

diferentemente da tragédia, da epopéia [sic], etc. e pode considerar-se como uma das mais ricas criações artísticas das modernas literaturas europeias [sic]”. Já Donald Schüler (1976, p. 27), em sua *Teoria do Romance*, destaca que o romance moderno é a “epopéia [sic] da modernidade”, emergindo a partir do declínio do período medieval. Nesse sentido, o crítico literário acaba vinculando esse gênero literário exclusivamente a uma tradição épica poética anterior, desconsiderando, portanto, a novela clássica. Todavia, não devemos esquecer que o próprio Miguel de Cervantes, em suas obras, dialogou também com a literatura em prosa clássica grega, às vezes implicitamente e, em outros momentos, explicitamente, como o próprio novelista destaca no prólogo de suas *Novelas Exemplares*: “depois delas, se a vida não me deixar, te ofereço os *Trabalhos de Persiles*, livro que se atreve a competir com Heliodoro, se por atrevido não meter os pés pelas mãos” (CERVANTES, 2015, p. 35).

⁶¹ “Defende vigorosamente a posição de Heliodoro ao lado de Homero e Virgílio” (tradução minha).

⁶² Carlos García Gual (1968) salienta, de modo bastante contundente, que é preciso, dentro do escopo da novelística clássica, separar a novela grega e a romana, pois, apesar de terem sido compostas em um período próximo e da Grécia Antiga estar sob o domínio do Império Romano, formalmente, essas duas tipologias novelescas apresentaram desenvolvimentos e aspectos diferentes. Enquanto a primeira privilegia uma sociedade idealizada representada a partir de um cronotopo aventureiro que se põe a reboque de uma história de amor repleta de desafios a serem superados, a segunda responde a problemas sociais pertencentes à sociedade romana. Além disso, o autor destaca que tradição cultural latina, embora parta de uma assimilação inicial da grega, com o tempo, toma para si uma forma própria.

realizar um estudo dessa magnitude de maneira satisfatória, sem incorrer em generalizações, analisando texto por texto, é uma tarefa desafiadora ainda não executada. Esse tipo de concepção de Gual (1968) estende-se, também, às pesquisas que lograram sistematizar o desenvolvimento de formas como a elegia, a exemplo de Ferenc Tókei, e o romance⁶³, como as de Georg Lukács e Lucien Goldmann. Sobre o primeiro, ele considera absurdo que um orientalista proponha um estudo geral das produções elegíacas europeias “a partir de um esquema mental abstracto y absolutamente subjetivo, confirmado por una particular intención metodológica aplicada al estudio del nacimiento y evolución de la elegia en la literatura china clásica”⁶⁴ (GUAL, 1968, p. 13).

A novela clássica emerge, de acordo com Gual (1979, I. 85), como “el más moderno de los géneros literarios, y el más ambiguo, por más que su autor pretenda enlazar con los antiguos géneros de mayor prestigio y ser considerado como un descendiente de los historiadores o un epígono épico”⁶⁵. Ainda, pontua-se que “la novela representa, desde su aparición, el género literario con el máximo de posibilidades narrativas, el menos limitado en su temática y en sus convenciones formales”⁶⁶ (GUAL, 1979, I. 89). Por esses aspectos, Gual (1968; 1979) qualifica-a como uma forma aberta, que, portanto, proporciona, em termos de narração, uma agilidade e fluidez maior que a épica em verso. Ademais, em relação à linguagem, ela também não possui um estilo delimitado. Em termos de diegese, “como ficción la novela no depende ni de la mitología tradicional ni de la historia real”⁶⁷ (GUAL, 1979, I. 93), isso porque o enredo apresentado nela parte da criatividade do novelista e não de uma tradição mítica anterior. O mito, na novela grega, surge como um elemento ao qual se alude textualmente, mas de forma descentralizada e com ressignificações.

2.2 Do Oriente ao Ocidente: as raízes das narrativas emolduradas

⁶³ Referimo-nos aqui ao romance moderno, inaugurado por Miguel de Cervantes em El Higenioso Hidalgo *Don Quijote de La Mancha*.

⁶⁴ “A partir de um esquema mental abstracto e absolutamente subjetivo, confirmado por uma particular intenção metodológica aplicada ao estudo do nascimento e evolução da elegia na literatura chinesa clássica” (tradução minha).

⁶⁵ “O mais moderno dos gêneros literários, e o mais ambíguo, por mais que seu autor pretenda envolvê-lo com os gêneros antigos de maior prestígio e seja considerado um descendente dos historiadores ou um epígono do épico” (tradução minha).

⁶⁶ “A novela representa, desde a sua aparição, o gênero literário com o máximo de possibilidades narrativas, o menos limitado em sua temática e em seus aspectos formais” (tradução minha).

⁶⁷ “Como ficção a novela não depende nem da mitologia tradicional, nem da história real” (tradução minha).

Os críticos literários que empreenderam estudar sobre as raízes das narrativas emolduradas divergem, em seus estudos, em relação às raízes exatas dessa forma de construção da narração. No entanto, o que sabemos até aqui é que o germen do emolduramento encontra-se conectado a duas tradições distintas: uma oriental e outra ocidental. Gittes (1991), ao trazer à baila os estudos de Perry, em *The Origin of the Book of Sindbad*, do ano de 1960, aponta que, de acordo com a teoria do autor, a Ásia Ocidental pode ser considerada o berço original da organização paratática, sem nenhuma conexão evidente explícita, das narrativas emolduradas em um quadro. No entanto, a difusão do *Panchatantra* no Ocidente concede à literatura indiana um papel fundamental para a chegada e o desenvolvimento desse tipo de formatação de narrativa em terras ocidentais. Além disso, as primeiras *frame narratives* provenientes da Índia apresentavam uma estrutura mais organizada, com finais mais demarcados e enredos bem resolvidos ao fim. Destaca-se, também, o caráter episódico desse tipo de construção literária, uma vez que as histórias possuem certa independência, podendo fazer sentido para o leitor mesmo se extraídas individualmente e separadas do quadro em que se encontravam inseridas:

In contrast, the Indian boxing tales of the individual books and the short boxed tales within the books are finished and conclusive, with tightly resolved plots. Since the Arabic outer framing story does not interfere with the collection of tales, each of five books of the Panchatantra can exist as a complete narrative. The central difference is that Arabic elements are paratactic, open-ended, and unfinished; the Indian elements are hypotactic, closed, and complete. The tightly structured boxing system, often used in Indian collections, contrasts strikingly with the loosely structured framing system; the result is a tension between the two (GITTES, 1991, p. 14).

Em contrapartida, o emolduramento árabe revela-se paratático, aberto e inacabado, uma vez que o enredo não se fechava completamente com o desfecho da narrativa, podendo, assim, receber continuidades. Os indianos, como vimos, são hipotáticos, com fechamento demarcado e que não se vê naturalmente aberto a complementações. Cooper (1983), em seus estudos sobre as dinâmicas das narrativas emolduradas, pontuou que:

A story-collection is a collection of separable tales compiled and written, or more probably re-written, essentially by a single author; and it circulates in a recognisably coherent form. It is diferente, therefore, from a anthology or a manuscript miscellany, or from a collection of separated works by a single man, where the diferente forms works such a interlaced romances, where

there may be a number of stories but they are not at all easily extractable. The stories must be essential to the work, not incidental, and so a sermon with a generous use of story exempla is not in itself a story-collection... Story-collections can be divided very simply into three kinds in terms of their structural ordering. There are those that consist simply of tales, with no enclosing material at all; there are those that have a prologue and sometimes an epilogue but no linking matter between the tales; and there are some that have a fully-developed frame-work enclosing and connecting the stories (COOPER, 1983, p. 9-10)⁶⁸.

Como vimos, o emolduramento não ocorre quando o autor reúne em um livro uma coletânea de contos, mas sim quando as histórias, compostas por um único escritor, possuem uma unidade em si e foram pensadas para estarem dentro de um mesmo quadro narrativo. Nesse cenário, Cooper (1983) destaca diferentes tipos de narrações emolduradas, as quais podem ser utilizadas por romancistas. Já vimos e veremos, mais adiante, diversas modalidades e possibilidades de emolduramento dentro de obras pertencentes ao gênero novela. Ademais, conforme Gittes (1991), a importância do *Panchatantra* não deve ser ignorada quando se pretende fazer um estudo genético do surgimento e do desenvolvimento das narrativas moldura:

The *Panchatantra* comprises five books, each focusing on one aspect of statecraft or knowledge: the losing (separation) of friends, the winning of friends, war and Peace, loss of gains, and hasty action. This loose grouping of stories according to theme forms the basic organization of the work. The *Panchatantra* exemplifies a kind of secular wisdom literature prevalent through-out the East stressing intelligence and worldly knowledge, rather than religious morality. This practical wisdom, called *niti-shastra* in Sanskrit, meaning 'instruction in *niti*,' the wise conduct of life, constitutes the heart of the prince's education.

Besides the Arabic outer framing story, each book of the *Panchatantra* has a 'boxing' tale of its own. This boxing process operates as follows: the outer framing story (level A) encloses the entire work; the boxing tale of each individual book (level B) encloses tales (level C) that can enclose still other tales (level D). This insertion of tales within tales, a hypotactic arrangement, sometimes continues until a number of tales are boxed, with three or more levels of narration operating simultaneously (GITTES, 1991, p. 10)⁶⁹.

⁶⁸ "Uma coleção de histórias é uma coleção de contos separáveis compilados e escritos, ou mais provavelmente reescritos, essencialmente por um único autor; e circula de forma reconhecível e coerente. É diferente, portanto, de uma antologia ou de uma miscelânea manuscrita, ou de uma coleção de obras separadas de um único homem, onde as diferentes formas trabalham romances tão entrelaçados, onde podem haver várias histórias, mas não são nada facilmente extraíveis. As histórias devem ser essenciais para o trabalho, não incidentais, e assim um sermão com um uso generoso de exemplos de histórias não é em si uma coleção de histórias... As coleções de histórias podem ser divididas de forma muito simples em três tipos em termos de sua ordenação estrutural. Há aqueles que consistem simplesmente em contos, sem nenhum material envolvente; há aqueles que têm um prólogo e às vezes um epílogo, mas não há ligação entre os contos; e há alguns que têm uma estrutura totalmente desenvolvida envolvendo e conectando as histórias." (tradução minha).

⁶⁹ "O *Panchatantra* compreende cinco livros, cada um enfocando um aspecto da arte de governar ou conhecimento: a perda (separação) de amigos, a conquista de amigos, guerra e paz, perda de ganhos e ação precipitada. Esse agrupamento solto de histórias de acordo com o tema forma a organização

Segundo a autora, o processo de encaixe presente no *Panchatantra* apresenta uma estrutura narrativa com uma série de narrações em diferentes níveis, por meio de uma organização hipotática e na qual os níveis narrativos funcionam de modo simultâneo. Esse tipo de construção narrativa pode ser observado, por exemplo, em textos como o *Asno de Ouro*, de Apuleio, sobre o qual comentaremos no item 2.4 deste capítulo, e, também, no *Decameron*, de Boccaccio, que abordaremos mais adiante, no capítulo 4.

Graham Anderson (2001) corrobora para a construção de um novo rumo na análise acerca das origens da novela para além do Ocidente. Para ele, as primeiras obras novelísticas gregas e romanas apresentam heranças formais que remontam, no mínimo, a textos sumérios, que, embora não se elevem à condição de novela, pois não possuem moldura, são episódicos:

At last we are in a position to see the ancient novels in a different perspective. The extend romantic tales that underlie them go back at least to Sumerian times. Petronius's puzzling *Satyricon* can now be related to a great oriental cycle of picaresque fiction; Apuleiu's *Golden Ass*, with all it's a allegedly Apuleian' additions, seems to belong to a different branch of the same tradition. All of these relationships are pieces of a much larger mosaic which depicts the growth of Ancient Near Eastern storytelling and its organization and diffusion into major cycles of romance. It is no surprise that one of our most recently discovered texts turns out to be from a ancient version of the *Arabian Nights*. Such relationships impose a perspective of their own on the study of the novel. It is a artful retelling of ancient tales, rather the random invention of ephemera, that ancient prose fiction may best be understood and enjoyed (ANDERSON, 2001, p. 1-2)⁷⁰.

básica da obra. O *Panchatantra* exemplifica um tipo de literatura de sabedoria secular predominante em todo o Oriente, enfatizando a inteligência e o conhecimento mundano, em vez da moralidade religiosa. Essa sabedoria prática, chamada niti-shastra em Sânscrito, significando 'instrução em niti', a sábia conduta da vida, constitui o cerne da educação do príncipe.

Além da história árabe do enquadramento externo, cada livro do *Panchatantra* tem um conto de "boxe" próprio. Esse processo de encaixe funciona da seguinte forma: a história do enquadramento externo (nível A) encerra toda a obra; o conto de boxe de cada livro individual (nível B) inclui contos (nível C) que podem incluir ainda outros contos (nível D). Essa inserção de contos dentro de contos, um arranjo hipotático, às vezes continua até que vários contos sejam encaixotados, com três ou mais níveis de narração operando simultaneamente." (tradução minha).

⁷⁰ "Finalmente estamos em condições de ver os romances antigos sob uma perspectiva diferente. Os extensos contos românticos que os fundamentam remontam pelo menos aos tempos sumérios. O enigmático *Satyricon* de Petronius pode agora ser relacionado a um grande ciclo oriental de ficção picaresca; O *Asno de Ouro* de Apuleio, com todos os supostos acréscimos de Apuleio, parece pertencer a um ramo diferente da mesma tradição. Todas essas relações são peças de um mosaico muito maior que retrata o crescimento da narrativa do Antigo Oriente Próximo e sua organização e difusão em grandes ciclos de romance. Não é surpresa que um de nossos textos descobertos mais recentemente seja uma versão antiga das *Mil e Uma Noites*. Tais relações impõem uma perspectiva própria ao estudo do romance. É uma releitura engenhosa de contos antigos, em vez da invenção aleatória de coisas efêmeras, para que a ficção em prosa antiga possa ser melhor compreendida e apreciada." (Tradução minha).

As obras sumérias apontadas por Anderson possuem um viés popular e mítico, a exemplo do épico *Enmerkar e Ensuhesdana* e do texto *O Sonho de Dumuzi*⁷¹. Ao comparar este último com o *Dafnis e Cloe* grego, o autor aponta temas e motivos semelhantes, inclusive, ressalta-se que alguns escritos egípcios possuem um esquema parecido: um casal de apaixonados que não podem ficar juntos por consequências do destino, sendo necessário o enfrentamento de muitos percalços até o desfecho da história. No enredo, Dumuzi⁷², um simples pastor, enfrenta, por amor à deusa Inanna, uma série de dificuldades que o levariam à morte e, por fim, à sagração. Estes eventos já haviam sido preditos em um sonho que ele tivera no início do conto e que fora interpretado por sua irmã Gestinanna. A luta contra um destino não favorável ao amor é que move os personagens das novelas gregas, que apresentam indivíduos com inquietações e objetivos particulares, que não representam os desejos de uma coletividade. No entanto, de acordo com Anderson (2001), é comum que, nos estudos sobre as origens orientais da novela, os estudiosos da área ignorem as narrativas antigas sumérias e foquem apenas no Egito:

For all their diversity most explanations of the novel converge at least at one one point: their authors have joined a common quest for some area of growth for the Greek Novel. Many have looked to Egypt, which appears in the novel with decided frequency. But there are other reasons besides Egyptian origin for setting novels there: the country is familiar to Hellenistic Greek colonists as it was exotic territory to inhabitants of the Greek mainland. Some have noted the existence of Jewish fiction or Indian; but problems of chronology have precluded positive results from either. Others again have noticed that a few texts are actually translations from oriental literatures. But here again evidences has been lacking. Some texts have a clearly oriental aspect, such as the *Dream of Nectanebus* and the *Tefnut* text, but they look just a clearly unlike the ordinary romantic novels. And other Egyptian tales that have been advanced as a background for the Greek genre prove little more than versions of well-known folktale types already existed in the Ancient Near East (ANDERSON, 2001, p. 4)⁷³.

⁷¹ Pode-se compreender esta obra como um conto popular e não como um conto artístico, de acordo com as definições oferecidas por André Jolles (1976). Isso porque já se pode inferir, desde o início, o desfecho do enredo.

⁷² O texto completo está disponível online no seguinte endereço: <<http://etcs1.orinst.ox.ac.uk/section1/tr143.htm>>.

⁷³ “Em toda a sua diversidade, a maioria das explanações acerca do romance convergem, pelo menos, em um ponto: seus autores se juntaram em uma busca comum por alguma área do desenvolvimento do romance grego. Muitos olharam para o Egito, que aparece no romance com uma frequência estabelecida. Mas há outras razões, além da origem egípcia, para fixar romances lá: o país, como foi o território exótico a habitantes do continente grego, é familiar aos colonos gregos helenísticos. Alguns notaram a existência de ficção judaica ou indiana; mas problemas de cronologia impediram resultados positivos de qualquer um deles. Outros, novamente, notaram que alguns textos são, na verdade, traduções de literaturas orientais. Mas aqui, novamente, as evidências estão faltando. Alguns textos têm um aspecto claramente oriental, como *O Sonho de Nectanebus* e o texto *Tefnut*, mas eles parecem claramente diferentes dos romances românticos comuns. E outros contos egípcios que surgiram como

Carlos García Gual aborda a novela como um “[...] pariente joven del cuento, más social y sofisticada que aquél, y más efímera, tiene unos orígenes y unas características específicas” (GUAL, 1972, p. 16)⁷⁴. Além disso, também aponta que “se encuentra ya en Egipto, en narraciones como la del famoso Sinhué (s. xx a. C.) y en ciertos relatos orientales recogidos por los historiadores griegos e insertados en sus historias, así, por ejemplo, en Heródoto y en Jenofonte” (GUAL, 1972, p. 16)⁷⁵. Por sua vez, Joaquín Rubio Tovar (1990), assinala que:

Los orígenes de la novela⁷⁶ no se encuentran sólo en la edad media. Es más acertado hablar de varios orígenes y no de uno solo. Durante mucho tiempo los historiadores de la literatura se han centrado en la novela europea y han descuidado obras de otras culturas y otras épocas. La antigüedad romana conoció ya algunas muestras del género. Lo mismo sucede con las culturas asiáticas (TOVAR, 1990, p. 6)⁷⁷.

Todos os dois teóricos anteriormente referidos, ainda que considerem que as origens da novela não se resumem ao Ocidente, não apresentam uma discussão aprofundada acerca da sua gênese no Oriente. García Gual (1976) atém-se simplesmente ao Egito e realiza abordagem breve sobre as raízes orientais do gênero. No fim das contas, o crítico literário acaba focando muito mais nas novelas gregas e romanas da Antiguidade. Rubio Tovar (1990), no entanto, se refere ao mesmo fenômeno estético na Ásia, mas sem maiores detalhes. Sem dúvidas, um dos grandes acertos de ambos é a afirmativa de que a novela de cavalaria, diferente do que se faz supor Massaud Moisés, em seu *Dicionário de Termos Literários* (2013) ou em *A Criação Literária* (2012), não teve as suas origens na Idade Média. E mais: a tradição da Antiguidade, tanto do Oriente quanto do Ocidente, é mais relevante para

pano de fundo para o gênero grego provam, um pouco mais do que versões conhecidas, que alguns tipos de contos populares já existiam no Antigo Oriente Próximo.” (tradução minha).

⁷⁴ “Parente jovem do conto, mais social e sofisticada que aquele, e mais efêmera, tem umas origens e características específicas” (tradução minha). *In*: GUAL, Carlos García. **Los orígenes de la novella**. Madrid: Ediciones ISTMO, 1972, p. 16.

⁷⁵ “Se encontra já no Egito, em narrações como a do famoso Sinhué (s. xx. a. C.) e em certos relatos orientais recolhidos pelos historiadores gregos e inseridos em suas histórias, assim, se dá em Heródoto e em Xenofonte” (tradução minha).

⁷⁶ Como vimos, comumente, quando se trata da literatura antiga e medieval, o termo que serviria para designar romance, é utilizado para nomear a novela escrita nestes períodos. Em língua espanhola, quando se trata da produção deste período, poucos optam pelo termo *novela corta*. Sendo assim, ao realizar a tradução deste trecho, levei em conta estes fatores.

⁷⁷ “As origens da novela não se encontram na Idade Média. É mais acertado falar de várias origens e não de uma só. Durante muito tempo os historiadores da literatura se concentraram na novela europeia e descuidaram-se das obras de outras culturas e outras épocas. A Antiguidade romana conheceu já algumas amostras do gênero. Isso também sucede com as culturas asiáticas” (tradução minha).

compreender as transformações e as formações da novela do que se pode supor⁷⁸. Aliás, outro ponto interessante assinalado por eles se refere à impossibilidade de se tratar deste gênero como se houvesse um modo de composição unívoco.

Por fim, no que tange à novela, García Gual (1976), além de propor estudos que atentem para as particularidades formais que o gérmen da novela, no Oriente, ou a novela grega apresentem na Antiguidade, apresenta uma declaração fundamental: conto, novela e romance não se distinguem pelo tamanho, mas por “[...] su estructura, es decir, inseparablemente, su forma y contenido” (GUAL, 1976, p. 16). Por essa razão, faz-se necessário, no âmbito da Narratologia, realizar um estudo aprofundado acerca da forma, que jamais poderá dissociar-se do conteúdo e de sua historicidade⁷⁹.

2.3 A novela grega clássica

2.3.1 Uma ficção em prosa

Como vimos, o surgimento da novela na Grécia Antiga foi um fenômeno posterior à escrita da *Poética*, de Aristóteles. Desse modo, essa obra só pode lograr abordar alguns aspectos formais de gêneros literários vigentes no período em que fora composta, como a epopeia, a tragédia, a comédia e a poesia lírica, em algumas de suas tipologias (*nomos*, glosas e ditirambos). Fenômeno literário oriundo do século I, a novelística grega helenística não possui exatamente um texto que, de modo seguro, seja apontado como um precursor desse tipo de forma (BRANDÃO, 2005). Além do seu surgimento, a sua nomenclatura continua sendo amplamente debatida

⁷⁸ Por incrível que pareça, Massaud Moisés (2012; 2013) insiste a tal ponto na hipótese da gênese medieval da novela que ele chega a não só desconsiderar quase que por completo a tradição literária da Antiguidade, mas também afirma que a novela de cavalaria descende direta e completamente das canções de gesta, gênero que antecedeu cronologicamente as novelas de cavalaria, mas que tinham uma estrutura e um *modus operandi* distinto desta. Por sinal, Jacques Le Goff, no ensaio intitulado *Naissance du roman historique au XII^e siècle?*, publicado, em 1972, no número 238 de *La Nouvelle Revue Française*, aborda a canção de gesta e a novela de cavalaria enquanto gêneros épicos com propósitos, funcionamento e públicos diferentes. Segundo o estudioso francês, eles chegaram até a conviver juntos e concorrer entre si. Inclusive, a assertiva inverídica de Roseli Bodnar de que ambos foram escritos em romance só corrobora ainda mais para a ideia errônea de que o primeiro gestou o segundo. No entanto, embora não se possa alegar que a novela de cavalaria seja resultado da prosificação dos cantares de gesta, em contrapartida, é possível constatar que, ao longo do tempo, algumas novelas medievais absorveram alguns elementos das canções de gesta, como certas temáticas, como ocorre, por exemplo, nas obras pertencentes ao Ciclo Carolíngio. Ademais, textos de caráter historiográfico também tiveram um papel importante na consolidação das novelas de cavalaria.

⁷⁹ Sendo assim, propõe-se um estudo da forma por um viés oposto ao que legou o Formalismo, pois, a partir da historicidade, da singularidade do gênero ao longo do tempo e renegando, portanto, o imanentismo, pretende-se analisar os percursos da novela.

por diversos críticos literários que se debruçaram sobre a literatura clássica. De acordo com Thomas Hägg (1983):

Antiquity never created a special term for its 'novels'. In Aristotle's day the genre did not yet exist. Only in middle or late Hellenistic times, in the last centuries BC, can we watch - or, rather, infer from the scanty evidence - how a new type of prose literature begins to be produced and distributed in the Greek-speaking countries around the Eastern Mediterranean. Mostly, we are concerned with simple adventure stories which have love, travel and violence as their main constituents. Sometimes violence is replaced by a stronger admixture of emotions, by a marked taste for sentimentality. In both cases, the result is light reading for a comparatively broad audience. The setting may be historical, but in centre of these fictitious narratives are placed the experiences of private individuals, tossed about by fate in a world unmistakably Hellenistic (HÄGG, 1983, p. 3)⁸⁰.

Com a gênese da novela, tem-se um novo modo de criação literária que permite ao autor uma maior possibilidade de criação e recriação da literatura. Diferente dos gêneros que a antecederam, que já tiveram sua principal substância descrita e analisada por autores clássicos, a novela clássica surge com uma abertura que a permitiu renunciar ao mito tradicional e inovar em relação à representação de realidades possíveis. Para Carlos García Gual (1981):

Con la novela aparece, pues, el género literario de mayores posibilidades expresivas. Por su carácter de ficción no está sujeta a las imitaciones de lo real y por su renuncia al mito tradicional encuentra campo libre a la invención dramática. Y su "forma abierta", su prosa torrencial, voraz y proteica, le permite albergar sin embages todo un mundo de ficción. Y, sin embargo, después de haber conseguido esas libertades inauditas y esas inmensas posibilidades, la novela griega reitera una y otra vez un argumento casi idéntico: la inveterada historia de dos jóvenes amantes perdidos en un mundo laberíntico y finalmente reencontrados a tiempo justo para el "happy end", tan necesario como el del cuento infantil (GUAL, 1981, p. 105)⁸¹.

⁸⁰ “A Antiguidade nunca criou um termo especial para seus 'romances'. Na época de Aristóteles, o gênero ainda não existia. Apenas na era helenística média ou tardia, nos últimos séculos a. C., podemos observar – ou melhor, inferir a partir de evidências escassas – como um novo tipo de literatura em prosa começa a ser produzida e distribuída nos países de língua grega em todo o Oriente e Mediterrâneo. Na maioria das vezes, estamos interessados nas histórias simples de aventura que têm como principais constituintes o amor, as viagens e a violência. Em determinados momentos, a violência é substituída por uma mistura mais forte de emoções, por um marcado gosto pelo sentimentalismo. Em ambos os casos, o resultado é uma leitura leve para um público comparativamente amplo. O cenário pode ser histórico, mas no centro dessas narrativas fictícias são colocadas as experiências de indivíduos privados, sacudidos pelo destino em um mundo inconfundivelmente helenístico” (tradução minha).

⁸¹ “Com o romance antigo, surge o gênero literário com maiores possibilidades expressivas. Por seu caráter ficcional, não está sujeito às limitações da realidade e, por sua renúncia ao mito tradicional, encontra um campo livre para a invenção dramática. E a sua "forma aberta", a sua prosa torrencial, voraz e multifacetada, permite-lhe albergar sem desfalque todo um mundo de ficção. E, no entanto, tendo alcançado essas liberdades sem precedentes e imensas possibilidades, o romance grego repete

Devido à sua fluidez formal e ao fato de não estar no cânone das produções literárias de seu tempo, a novela grega possuiu uma liberdade para o desenvolvimento da história sem precedentes no escopo da literatura clássica. Todavia, acabou prendendo-se a um argumento que se tornou lugar-comum entre as produções desse subgênero da época: a história de amor entre um casal que, após diversos percalços, ao fim, recebe um evidente final feliz.

Sobre essa forma literária, ainda, Brandão (2005) pondera algumas questões. A primeira delas é o fato dessa palavra “desde a sua origem” representar “uma modalidade de gênero narrativo ficcional, cuja intencionalidade seria o divertimento, já que os gêneros *verdadeiros* continuariam na esfera do *latine loqui* por muitos séculos” (BRANDÃO, 2005, p. 25-26). No entanto, na Grécia, embora houvesse produções em prosa, em princípio, não se considerava essa modalidade da escrita “como veículo de ficção” (BRANDÃO, 2005, p. 30).

Renunciando ao verso, que, para Brandão (2005, p. 31), “parece destinar-se ao ouvido, pelo menos em suas origens, e só mais tarde visa à leitura”, a novela na Grécia antiga não só apresenta uma forma muito distinta das produções literárias anteriores e contemporâneas a ela, como também requer um outro tipo de relação autor-público-obra. Isso porque um texto que não se destina a ser ouvido ou performado se dá a conhecer a partir de uma experiência solitária: a leitura. Além disso, pelo seu modo particular de representação, a prosa, muitos autores consideraram-na algo de menos prestígio social e regrado esteticamente, se comparado à epopeia e ao drama, e, portanto, mais popular.

2.3.2 A novela na Grécia Antiga: uma forma literária popular?

No século XIX, o escritor, político e ensaísta espanhol Juan Valera realizou uma tradução para o espanhol de *Dafnis e Cloe*, de Longo, bem como uma breve análise do texto e de suas esferas de circulação do passado ao seu presente. Em um texto introdutório dessa edição, o crítico avalia que “el vulgo no tiene acostumbrado el oído, no percebe la armonía de esta versificación, ni comprende su valer, y la juzga prosa

uma e outra vez uma trama quase idêntica: a história de longa data de dois jovens amantes perdidos em um mundo labiríntico e finalmente reencontrados bem a tempo para o ‘final feliz’, tão necessário como o do conto infantil” (tradução minha).

cansada”⁸² (VALERA, 2016, l. 171-175) e, em contrapartida, Longo, que desenvolveu a sua obra em prosa “no ofrece ninguna de estas graves dificultades”⁸³ (VALERA, 2016, l. 175). No entanto, apesar de reconhecer a relevância da obra do autor e a receptividade que esta teve do público leitor moderno, assinala que não se deve considerar os textos compostos por esse autor clássico – que pertencem, segundo ele, ao gênero da moda, a novela – como algo que deva fazer parte do cânone da literatura universal e, assim, acaba reforçando a ideia de que as composições novelísticas, por terem, supostamente, um alcance mais popular, estão à margem dos escritos considerados canônicos. Dessa maneira, para reforçar o seu argumento, o autor pontua que as novelas gregas, de modo geral, apresentam uma:

sencillez de su estilo, donde la belleza de convención no entra para nada, pues los autores griegos, hasta la edad de decadencia, como se cree que fue la de Longo, se dejaban más difícilmente extraviar por los artificios conceptuosos al gusto o al gusto de un momento. (VALERA, 2016, l. 222-226)⁸⁴.

Valera (2016) considera, inclusive, que as epopeias de Homero e de Virgílio não divertem ao público comum, apenas aos doutos e que, ademais, até mesmo as novelas que, no período em que são compostas, apeteçam aos leitores, podem deixar de agradá-los em algum ponto específico. Como exemplo desse cenário, o pesquisador menciona *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro; e o *Amadis de Gaula*, por oferecerem passagens mais descritivas que podem causar certo cansaço e desinteresse do público. Nesse sentido, pontua-se que certos artifícios estéticos que agradam a muitos no tempo em que são desenvolvidos, acabam revelando-se datados. Foram justamente a esses elementos formais novelescos que caducaram ou poderiam caducar na novela de cavalaria no decorrer do tempo que Cervantes ironiza em seu *Don Quijote de la Mancha* (VALERA, 2016). Todavia, Valera (2016) ainda salienta que “hay excepciones de esta regla; hay algunas novelas que, por encima de la beldade de convención, poseen la beldade absoluta”⁸⁵ e, dessa forma, elas “sólo

⁸² “O povo não tem acostumado o ouvido, não percebe a harmonia dessa versificação, nem compreende seu valor, a julga como prosa cansada” (tradução minha).

⁸³ “Não oferece nenhuma dessas graves dificuldades” (tradução minha).

⁸⁴ “simplicidade de seu estilo, onde a beleza da convenção não entra de forma alguma, pois os autores gregos, até a era da decadência, como se acredita que era a de Longo, eram mais difíceis de desviar pelos artificios conceituais ao gosto ou gosto de um momento.” (tradução minha)

⁸⁵ “Há exceções a esta regra; há algumas novelas que, além da beleza da convenção, possuem a beleza absoluta” (tradução minha).

sobreviven, se salvan del olvido en que las otras caen, y llegan a contarse en el número de los libros clásicos”⁸⁶ (VALERA, 2016, I. 193). Dessa maneira, salienta-se que, no escopo das produções novelescas, alguns escritos transcendem as convenções de seu tempo e universalizam-se, tornando-se atemporais. Contudo, essa sobrevivência revela-se limitada, uma vez que essas obras, ao tornarem-se canônicas, salvam-se do esquecimento somente para uma parcela de leitores específica, perdendo o amplo alcance de público que tiveram outrora. É justamente dentro do conjunto de novelas excepcionais, de beleza absoluta e independente dos influxos da “moda” que se situa, para Juan Valera (2016), *Dafnis e Cloe*, de Longo.

Acerca da novela grega clássica, Reardon (1991, p. 4) afirma que “besides signifying the specific genre of narrative prose fiction it may characterize a complex of genres (e.g., epic, drama, lyric) that exhibit a romantic tone, or the quality of being romantic, whatever that may involve”⁸⁷. Para ele, ainda, “the form has a recognizable and fairly standard plot, whereas other forms evelop in several different directions; and it engages the imagination and emotions of the reader in a consistent, readily identifiable, familiar way”⁸⁸ (REARDON, 1991, p. 7). Além disso, conforme o autor:

the very notion of fiction is not one that fits readily with the literature of the classical world. It is, of course, central in our literary scheme of things. "Fiction" is, for instance, a principal classification in our libraries. Librarians are in no doubt that is a thing, and put it on specific shelves. Ancient librarians had no such category, and cannot say where Chariton's story would have been shelved; very few copies of it were ultimately shelved anywhere, other than Egyptian garbage dumps. [...] With us, the major form of fiction somewhat at odds with ours, but the idea of using prose for purposes of fiction is foreign to antiquity, in its classical periods. Fiction itself does exist in reality: in the *Iliad* and *Odyssey*, to start with - no doubt they were thought of as historical legend, but obviously they are substantially fiction. Later, it exists just as clearly in drama; dramatists were anything but reluctant to invent. But it does not exist in prose. Almost all of what we should call "creative literature" in antiquity is in verse, until relatively late (REARDON, 1991, p. 8-9 – grifos do autor)⁸⁹.

⁸⁶ “Só sobrevivem, salvam-se do esquecimento em que as outras caem, e chegam a contarem entre o número dos livros clássicos” (tradução minha).

⁸⁷ “Além de significar o gênero específico da ficção em prosa narrativa, pode caracterizar um complexo de gêneros (por exemplo, épico, dramático, lírico) que exhibe um tom romântico, ou a qualidade de ser romântico, ou o que quer que isso possa envolver” (tradução minha).

⁸⁸ “A forma tem um enredo reconhecível e razoavelmente padrão, enquanto outras formas se desenvolvem em várias direções diferentes; e envolve a imaginação e as emoções do leitor de uma maneira consistente, facilmente identificável e familiar” (tradução minha).

⁸⁹ “A própria noção de ficção não se ajusta facilmente à literatura do mundo clássico. É, claro, central em nosso esquema literário das coisas. "Ficção" é, por exemplo, uma classificação principal em nossas bibliotecas. Os bibliotecários não têm dúvidas de que isso é uma coisa e colocam isso em prateleiras específicas. Bibliotecários antigos não tinham essa categoria e não podem dizer onde a história de Cáriton teria sido arquivada; pouquíssimas cópias foram finalmente arquivadas em qualquer lugar, exceto nos depósitos de lixo egípcios. [...] Conosco, a maior forma de ficção um tanto divergente da nossa, mas a ideia de usar a prosa para fins de ficção é estranha à antiguidade, em seus períodos

O que Aristóteles, em *Arte Poética*, e Platão, n'A *República*, entendem enquanto literatura, como já destacamos, não se coaduna com os novos moldes de construção literária inaugurados, na Grécia, com o advento das novelas gregas. Não houve nada que chegou até nós, em termos de teoria, na Antiguidade, que compreendesse a esfera da ficção:

Literature, for Aristotle, represents people doing things, *mimeitai Prattontas*⁹⁰. Tragedy, for instance, represents people doing notionally historical things, in a dramatic manner or mode, and by the means or in the medium of verse. Romance represents people doing things invented by the writer, fictitious things; it does so by telling story, that is in a narrative prose fiction (REARDON, 1991, p. 46)⁹¹.

Para Juan Valera (2016, l. 290), “una forma aproximada a aquella que hoy la concebimos y escribimos, y contando lances de la vida privada de personas, no históricas, sino particulares fingidas las más veces, es una aparición muy tardía em la literatura griega”. Por esse motivo, a mimesis a partir da ficção não é abordada na *Poética* aristotélica, uma vez que o filósofo grego não alcançou em vida esse tipo de produção estética. Sendo assim, a novela nasce com uma formatação e proposta mimética distinta da que Aristóteles descreveu e analisou em outros gêneros e, por isso, ao estudarmos a sua forma, precisamos estar atentos a isso, uma vez que diversos estudos sobre os gêneros literários, ainda hoje, seguem repetindo os pressupostos clássicos para buscar entender a natureza e funcionamento de gêneros bem posteriores, como a novela e o romance, trazendo, assim, certas incongruências analíticas. O tipo de mimese em um texto que representa ações por meio da ficcionalização tão somente possui uma proposta e configuração distinta da mimese presentes em tragediógrafos e aedos clássicos.

clássicos. A própria ficção existe na realidade: na *Ilíada* e na *Odisséia*, para começar - sem dúvida elas foram consideradas lendas históricas, mas obviamente são substancialmente ficção. Mais tarde, isso passa a existir com a mesma clareza no drama; dramaturgos eram tudo menos relutantes em inventar. Mas não existe na prosa. Quase tudo o que deveríamos chamar de "literatura criativa" na Antiguidade está em verso, até relativamente tarde” (tradução minha).

⁹⁰ Em grego, μιμείται πράττοντας pode ser compreendido como “o ato de mimetizar fazendo”, em que, ao mesmo tempo que a ação mimetizada dá-se a conhecer para o público a partir do que os personagens realizam no enredo, no caso da novela, ou no palco, como ocorre nos gêneros dramáticos.

⁹¹ “A Literatura, para Aristóteles, representa pessoas fazendo coisas, *mimeitai Prattontas*. A tragédia, por exemplo, representa pessoas fazendo coisas teoricamente históricas, de uma maneira ou modo dramático, por meio ou por meio de versos. O Romance antigo representa pessoas fazendo coisas inventadas pelo escritor, coisas fictícias; faz isso contando uma história, ou seja, em uma ficção em prosa narrativa” (tradução minha).

Além disso, Carlos García Gual (1972) pontua que nós, na modernidade, achamos normal a coexistência de múltiplos gêneros literários que herdamos de nossa tradição cultural. No entanto, para os gregos, na Antiguidade Clássica, que criaram parte dessa base da nossa tradição, “los géneros literários tuvieron una vigencia temporal e histórica mucho más definida, sucediéndose entre sí, surgiendo en cierto momento y desapareciendo después” (GUAL, 1972, p. 25)⁹². Para ele, ainda, “la novela aparece como un producto tardío en una época de decadencia” (GUAL, 1972, p. 25)⁹³. O autor denomina-a como uma filha que possui uma família nobre e pródiga, que veste uma roupagem pitoresca, composta de remendos que lhe foram dados de seus irmãos mais velhos e, sendo assim, entende-a não como um produto clássico por excelência, que carregasse em si uma preocupação em manter a tradição, mas um produto anticlássico da sua gênese até a sua formatação final. Isso ocorre, porque a novela na Antiguidade Clássica, para Gual (1972) é um gênero que não detém medida clássica e uma forma canônica em sua composição, uma vez que não está sujeito a regras de composição com proporções fixas:

Poco en su forma se halla seleccionado; verso y prosa, descripciones líricas y digresiones geográficas o filosóficas, lenguaje cotidiano y estilización poética o pedante, diálogo directo o epistolar junto a narración en primera persona o impersonalidad descriptiva, alternan en su trama, a la que se aplica tantas veces la metáfora del río de curso torrencial (GUAL, 1972, p. 26)⁹⁴.

Para Gual (1972), o distanciamento aristocrático entre a arte e a vida que a novela grega clássica apresenta permitiu-a explorar não só uma forma menos comum a obras clássicas, como a prosa, mas também explorar personagens de origens mais humildes e realizar representações, por meio deles, da vida cotidiana, com temáticas mais ligadas à vida comum do indivíduo que protagoniza a obra. Além disso, os problemas que afligem os protagonistas da novela grega não dizem respeito à comunidade, como ocorre com a epopeia, por exemplo, mas apenas às suas vidas pessoais. Nesse sentido, os grandes temas explorados pela literatura clássica cedem

⁹² “Os gêneros literários tiveram uma vigência temporal e histórica muito mais definida, sucedendo-se entre si, surgindo em certo momento e desaparecendo depois” (tradução minha).

⁹³ “A novela aparece como um produto tardio em uma época de decadência” (tradução minha).

⁹⁴ “Pouco em sua forma é selecionado; verso e prosa, descrições líricas e digressões geográficas ou filosóficas, linguagem cotidiana e estilização poética ou pedante, diálogo direto ou epistolar junto com narração em primeira pessoa ou impessoalidade descritiva, alternam-se em seu enredo, ao qual tantas vezes se aplica a metáfora do rio de curso torrencial.” (tradução minha).

espaço para as desventuras amorosas de um casal que luta contra eventos fatídicos para conseguirem estar juntos.

O enredo da novela grega clássica é repleto de reviravoltas que dificultam que os problemas do casal de enamorados sejam resolvidos com facilidade e prolongam, assim, a história. Nesse sentido, observa-se, na construção da narrativa, uma série de inserções de episódios no intuito de protelar o desenlace da trama. Por meio disso, nota-se que a *amplificatio* e o *entrelacement* abordados por Durán (1973) na novela de cavalaria após a prosificação estão também presentes, embora em menor escala, nas novelas antigas da Grécia. Esse tipo de recurso revela um meio utilizado pelos autores novelísticos de envolver o público-leitor, oferecendo-lhe uma narrativa repleta de reviravoltas que despertam a curiosidade em saber o que será feito pelos personagens para superar cada novo desafio que emerge à sua frente.

2.3.3 A novela grega frente à de cavalaria

Na Antiguidade grega, a novela nasce sob a condição de um gênero tardio e menosprezado⁹⁵, que inaugurou, no Ocidente, este tipo de tradição literária. Da novelística que foi produzida da época antiga à helenística, apenas cinco chegaram até nós completamente preservadas: *Etiópica*, de Heliodoro; *Leucipe e Clifonte*, de Aquiles Tácio; *Quéreas e Calíroe*, de Cáriton de Afrodísias; *As Efesíacas*, de Xenofonte de Éfeso; e *Dáfnis e Cloé*, de Longo. Nestas obras, além de moldura e episódios, encontra-se um “[...] tempo aventureso alta e sutilmente elaborado, com todas as suas nuances e particularidades específicas” (BAKHTIN, 2018, p. 16). No enredo, que envolve um casal de apaixonados que enfrenta múltiplas dificuldades para estar junto – como oposição da família, desastres naturais, desencontros, entre outras coisas –, é possível observar-se que as leis de tempo e de espaço não se igualam às que se encontram fora da diegese, na realidade. Isso porque ora o cronotopo está muito acelerado, ora desacelera-se por completo, a fim de que algo ocorra ou deixe de acontecer para facilitar – somente ao fim – ou dificultar a vida dos amantes.

Não raramente, como se observa em *Quéreas e Calíroe*, muitos anos se passam e, para os protagonistas, é como se fossem poucos dias ou horas, pois o amor

⁹⁵ GARCÍA GUAL. Introducción. In: GARCÍA GUAL (org.); Julia Mendonza. **Quéreas y Calíroe: Efesíacas (fragmentos novelescos)**. Trad. Julia Mendonza. Madrid: Editorial Gredos: 1979.

permanece inabalável e a juventude se mantém intacta. Algo parecido ocorre na novela medieval *A Demanda do Santo Graal*, na qual os cavaleiros da Távola Redonda, após receberem os manjares do Graal no dia de Pentecostes, saem em uma busca de desvendar os mistérios do Santo Vaso e experimentar novamente os seus prodígios miraculosos. Nesta empreitada, são gastos mais de dez anos e nenhum guerreiro se mostra cansado ou envelhecido. Tudo o que foi deixado para trás, continua do mesmo jeito, só esperando o seu retorno.

Tanto na novela medieval quanto na grega antiga o cronotopo é aventuroso, mas de modos distintos em cada uma. Enquanto neste segundo tipo o enredo se mostra aparentemente desprovido de seres mágicos, feitiços, entre outros eventos sobrenaturais, o primeiro revela um mundo que, como comenta Auerbach, “é uma paisagem feericamente encantada”, onde “estamos envoltos pelo segredo”, “murmúrios e cochichos” (AUERBACH, 2011, p. 113), o qual se faz, por sinal, habitado pelo *magicus*, *mirabilis* e *miraculosus*⁹⁶:

La novela representa, desde su aparición, el género literario con el máximo de posibilidades narrativas, el menos limitado en su temática y sus convenciones formales. Como relato de forma abierta, su prosa, fluvial y omnívora, le proporciona una agilidad muy superior a la que tenía la vieja épica en verso. Su lenguaje, claro, poco definido en cuanto al nivel estilístico, contribuye a su difusión. Como ficción la novela no depende ni de la mitología tradicional ni de la historia real. No presupone una relación fija ni comprometida con un público determinado, sea por su nacionalidad, su posición política o su nivel cultural. No se dirige, como la poesía lírica o los discursos filosóficos, a círculos restringidos. No necesita, como el drama, ni un escenario teatral ni la audiencia de una ciudad. Puede leerse sin una notable cultura; puede saborearse en la provincia y en la soledad (GUAL, 1979, l. 88; 93)⁹⁷.

Ao se estudar os percursos da novela ao longo do tempo, nota-se que, assim como pontua García Gual, o gênero possui uma fluidez formal, a qual permite que ele

⁹⁶ Estas categorias do maravilhoso medieval podem ser melhor exploradas no seguinte livro: LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente medieval**. Trad. José António Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1985.

⁹⁷ “A novela representa, desde a sua aparição, o gênero literário com o máximo de possibilidades narrativas, e é o menos limitado em sua temática e em suas convenções formais. Como relato de forma aberta, sua prosa, fluvial e onívoro, lhe proporciona uma agilidade muito superior à que tinha a velha épica em verso. Sua linguagem, claro, pouco definida quanto ao nível estilístico, contribui para a sua difusão. Como ficção, a novela não depende nem da mitologia tradicional, nem da história real. Não se pressupõe uma relação fixa nem comprometida com seu público determinado, seja por sua nacionalidade, por sua posição política ou por seu nível cultural. Não se dirige, como a poesia lírica, aos discursos filosóficos, a círculos restritos. Não necessita, como o drama, nem de um cenário teatral, nem da audiência de uma cidade. Pode-se lê-lo sem uma notável cultura; pode-se saboreá-lo na província ou na solidão” (tradução minha).

possua características distintas em diferentes momentos da história. Na Grécia, conforme o autor, ele não assume uma forma poética, ao passo que, na Idade Média, de início, apresenta-se escrito em *roman* e, mais tarde, em prosa, com algumas incursões na forma poética, como se observa em Chaucer.

Ademais, a novela grega possui um caráter mais inventivo se comparada à épica e ao teatro composto antes, pois, não tendo necessariamente uma relação de dependência com a mitologia ou a história guardada no inconsciente coletivo de um povo, traz enredos mais diversificados ainda. E ainda: sua organização formal e discursiva mais acessível ao público em geral permitiu que ela pudesse, apesar das reservas e críticas que ocasionou, popularizar-se:

O gênero romance apresenta uma última invenção na vitalidade diacrônica da literatura grega antiga; já na época helenística, conhece o seu embrião um modelo literário que veio a impor-se por uma perenidade à partida insuspeitada. Depois das glórias do passado – as poesias épica, lírica, o teatro, a historiografia – o romance apareceu como uma florescência tardia, que, desde logo, suscitou reservas e críticas. Para estas contribuía a própria essência do novo padrão: histórias de ficção em prosa, de tema ligeiro e sentimental, organizadas num esquema estrutural flexível e expressas em linguagem desprezenciosa; ou seja, a narrativa de ficção, sempre expressa em verso na literatura helênica, avança agora pelos modelos da prosa, em geral reservada ao texto de características mais técnicas (historiografia e filosofia) ou científicas. A própria novidade do tema e da forma despertou objeções que, por motivos diversos, persistiram até o nosso século (SILVA, 1996, p. 2).

Se compararmos a novela grega à novela medieval, podemos observar que, além de ambas surgirem com o *status* de literatura de entretenimento, mais palatável e, por isso, apresentam-se estigmatizadas por críticos como formas inferiores frente ao que se considera alta literatura pertencente ao cânone. Afora isso, é preciso também pontuar que, ao passo que a novela grega se aproxima da historiografia pela estrutura e não pelo conteúdo, a medieval, por sua vez, traz consigo uma preocupação em demonstrar a veracidade do que é narrado, a qual foi herdada da História.

Obviamente, na Idade Média, também se encontram elementos que contribuíram para gestar a novela de cavalaria, aqui definida como nosso objeto central de estudo, como os textos historiográficos do medievo, que legam, em parte, alguns aspectos formais e personagens para as narrativas cavaleirescas, principalmente as pertencentes aos ciclos carolíngio e arturiano. A autorreferencialidade autoral, por sinal, é um fenômeno bastante frequente na obra de Chrétien de Troyes e que se propaga, neste período, entre outros autores, como

Robert de Boron, chegando, inclusive, na Península Ibérica, com o *Tirant Le Blanc*. Ademais, a sùmula por capítulo, gestada a partir do século XIII, com a prosifização das novelas medievais, também pode ser destacada como uma herança advinda do medievo.

A ação do enredo da novela clássica grega, conforme Bakhtin (2018, p. 17), “se desenrola num meio geográfico amplo e variado, amiúde em três ou cinco países separados por mares (Grécia, Pérsia, Fenícia, Egito, Babilônia, Etiópia, etc.)”. Afora isso, segundo ele, “descrições às vezes muito detalhadas de algumas particularidades de países, cidades, diversas edificações, obras de arte (quadros, por exemplo), usos de costumes da população, diversos tipos de animais exóticos e maravilhosos” (BAKHTIN, 2018, p. 17) podem ser encontradas em produções desse período. Além disso, o crítico pontua que:

todos esses diferentes elementos constituintes do gênero estão aqui refundidos e reunidos numa unidade romanesca nova e específica, cujo elemento constitutivo é o tempo romanesco da aventura. Num *cronotopo* totalmente novo – *um mundo alheio no tempo aventureesco* –, os diferentes elementos do gênero ganharam um caráter novo e funções especiais, e por isso deixaram de ser o que eram em outros gêneros gregos (BAKHTIN, 2018, p. 18).

Na esfera do cronotopo aventureesco da novela grega clássica, a temporalidade presente no enredo não corresponde ao tempo biológico que existe fora dos limites da obra. O tempo da aventura, segundo Bakhtin (2018, p. 22), “se constitui de uma série de breves fragmentos correspondentes às aventuras isoladas; no interior de cada uma delas, o tempo se organiza de modo técnico-externo”. Para Bakhtin (2018):

“Súbito” e “justamente” são características mais adequadas a todo esse tempo, pois em geral ele se inicia e se manifesta plenamente quando é interrompido o curso normal e pragmático, ou casualmente assimilado, dos acontecimentos, tendo lugar a interrupção do *mero acaso* com sua lógica específica. Essa lógica é uma *coincidência causal*, isto é, uma *simultaneidade casual* e uma *ruptura casual*, ou seja, uma *heterotemporalidade casual*. Além disso, nessa simultaneidade ou heterotemporalidade casual, o “antes” e o “depois” também têm uma importância substancial e decisiva. Era só acontecer algo um minuto antes ou um minuto depois, ou seja, faltar certa simultaneidade ou heterotemporalidade casual e não haveria nenhum enredo nem sobre o que escrever um romance (BAKHTIN, 2018, p. 22).

Uma série de coincidências fortuitas auxiliam os personagens da novela clássica grega a traçarem a sua jornada do início ao fim do enredo. Há, nesse tipo de obra, uma dinâmica temporal que favorece certos problemas, desencontros e

encontros que são cruciais para a extensão ou a finalização de uma determinada ação. Esses eventos em si acabam levando os protagonistas a aventuras em terras longínquas onde desafios aguardam-lhes. Esse tipo de construção também revelam-se comuns na novela de cavalaria medieval, na qual os cavaleiros deslocam-se para as mais distantes terras, deparam-se com acontecimentos e “imprevistos” que os guiam para descobertas e aventuras que eles precisam vivenciar e superar.

2.4 O Asno de Ouro, de Apuleio: uma das ocorrências da novela em Roma

Metamorfoses ou *O Asno de Ouro*⁹⁸, escrito por Lúcio Apuleio no século II, representa, juntamente com o *Satyricon*⁹⁹, de Petrônio, uma das incursões que a literatura em língua latina fez no gênero novela. Nessa obra, a temática amorosa, assim como ocorre nas produções gregas do século I, não possui centralidade total, não obstante um de seus episódios, *Eros e Psique*, recupere um pouco desse *modus operandi* narrativo; e, também, o seu protagonista, Lúcio, encontre-se, até metade do Livro 3, às voltas com seus desejos por Fótis¹⁰⁰. O desvelar dos costumes sociais a partir das experiências de um protagonista-expectador apresenta-se como o mote essencial da trama. Assim, Bakhtin (2018), ao analisar a obra, classifica-a como um “romance aventureso e de costumes”, contudo, salienta que:

é evidente que não se pode nem falar de uma combinação (composição) mecânica desses dois tempos. Nessa combinação, tanto o tempo aventureso quanto o tempo dos costumes modificam-se de forma substancial nas condições de um cronotopo inteiramente novo, criado por esse romance. Por isso, aqui se forma um novo tipo de tempo aventureso, acentuadamente distinto do grego, bem como um tipo especial de tempo de costumes (BAKHTIN, 2018, p. 47-48).

⁹⁸ Há duas versões do texto, uma em Grego e outra em Latim, bem como dois títulos: “Metamorfoses” ou “O Asno de Ouro” e, segundo Adriane da Silva Duarte (2019), não é possível saber exatamente qual dos dois foi escolhido por Apuleio para batizar a sua obra. Porém, segundo ela, “*Metamorfoses* está anotado no códice 395-397 d.C, primeiro registro conhecido do texto. A seu favor, está o gosto de Apuleio por nomear suas obras com termos eruditos e um possível desejo de aludir ao livro homônimo de Ovídio (43 a.C. -17 d.C.), com o qual dialoga” (DUARTE, 2019, p. 9). No entanto, ainda de acordo com a pesquisadora, o livro é mais conhecido como “*O Asno de Ouro*”, denominação escolhida por Agostinho de Hipona em *Cidade de Deus* (XVIII, 18).

⁹⁹ A novela de Apuleio encontra-se inteiramente preservada, ao passo que a de Petrônio chegou até nós com algumas lacunas.

¹⁰⁰ É importante salientar que, apesar de estar encontrando-se com Fótis, a relação de ambos parece não transpor a carnalidade, uma vez que, quando esta o transforma por engano em um asno, ele cogita matá-la, mas desiste da ideia afirmando que a moça representava a sua única chance de desfazer o encanto e conseguir recuperar a sua forma humana novamente.

Além disso, o autor destaca que o enredo do livro “não é, absolutamente, um hiato extratemporal entre dois momentos contíguos da série real da vida” (BAKHTIN, 2018, p. 48), tal qual se pode observar na novela antiga grega, na qual a vida dos personagens encontra-se dividida em vivências anteriores e posteriores aos infortúnios do amor. Ao contrário, para ele, o que é fundamental para o enredo em Apuleio “é justamente a trajetória vital do herói (Lúcio) em seus momentos essenciais” (BAKHTIN, 2018, p. 48). Nesse sentido, o crítico e filósofo russo afirma que essa trajetória vital é marcada, na trama, por duas particularidades que determinam a temporalidade da narrativa: 1) a partir da ocorrência da metamorfose do protagonista, a qual muda a dinâmica que a sua vida possuía anteriormente; 2) quando se funde a trajetória vital com “o *caminho real das errâncias/peregrinações* de Lúcio pelo mundo na imagem de um asno” (BAKHTIN, 2018, p. 48 – grifos do autor).

Inicia-se o enredo a partir da participação de narradores-moldura secundários que contam suas fabulosas histórias de eventos supostamente vividos por eles, os quais se revelam pouco críveis para parte do público ouvinte presentes na história. Essas breves incursões narrativas servem de mote para que Lúcio, protagonista da obra, ao dizer que acredita em tudo o que foi até ali narrado, possa contar, também, as suas vivências aventureiras. Assim, a fim de demonstrar que viveu eventos extraordinários, ele começa a sua longa narração, apresentando, a priori, algumas situações que acabaram levando-o ao fatídico dia em que fora metamorfoseado por engano em asno, o que, por sua vez, possibilitou-o ver e experimentar diversas experiências inusitadas, além de observar, na qualidade de um mero asno e, por essa razão, sem a intervenção de quaisquer filtros sociais, a vida privada do povo romano em mínimos detalhes.

Sobre Apuleio, Duarte (2019, p. 7) salienta que, embora modernamente ele seja conhecido por ter escrito *O Asno de Ouro*, dedicou-se “à prática de gêneros tão diversos quanto a poesia épica, lírica, declamações e discursos para tribunais, tratados filosóficos, fisiológicos, sobre gramática e arquitetura”. Ele compôs a obra em Grego – língua de prestígio da literatura do período – e, posteriormente, traduziu-a, com acréscimos e modificações para o Latim. Esse detalhe, apesar de parecer simples, revela em si um desejo do autor de aproximar seu escrito das mais variadas camadas sociais romanas. Outro ponto interessante sobre essas duas versões, como destaca Duarte (2019) é que:

Muito embora siga de perto esse roteiro, Apuleio deixa nele sua marca. A maior diferença entre as obras, para além do fato de uma estar redigida em grego e a outra em latim, está na presença de uma série de narrativas intercaladas na do autor latino, que contribuem para tornar *O asno de ouro* mais do que o registro das aventuras de Lúcio enquanto burro, e o acréscimo de uma última parte, em que a recondução do protagonista à forma humana é patrocinada pela deusa Ísis, ação que ocupa todo o décimo-primeiro e último livro do romance (DUARTE, 2019, p. 11).

Como se pode notar, na versão latina, há a presença de uma série de narrativas-molduras, encaixadas no enredo central. Assim, ela é mais episódica do que a obra em Grego. A autora salienta, ainda, que “alguns desses relatos tornaram-se tão conhecidos a ponto de serem lidos, por vezes, de forma independente, como é o caso da história de Eros e Psiquê¹⁰¹, que ocupa sozinha dois livros e meio da obra” (DUARTE, 2019, p. 11). O desfecho presente em cada versão também é divergente, uma vez que “no texto grego a transformação de asno em homem se dá de imediato, assim que o personagem encontra e devora as rosas que são o antídoto para o feitiço” (DUARTE, 2019, p. 13-14), enquanto, no latino, Lúcio passa mais tempo metamorfoseado em asno, participando de um espetáculo onde é obrigado a vivenciar um ato de zoofilia com uma mulher em uma arena, cercado de gladiadores e de feras. Somente depois disso, o protagonista faz uma súplica a Ísis, que o atende e instrui e comer, em uma procissão, as rosas de um sacerdote, as quais o transformam novamente em um ser humano.

Diferentemente do que ocorre na novela helenística grega, onde o tempo é aventureiro, apresenta regras próprias, mas a realidade diegética em si, para os personagens, não se apresenta fantástica ou mágica, em Apuleio, a magia “desempenha um papel importante na narrativa” (DUARTE, 2019, p. 9). De acordo com Bakhtin (2018, p. 47), a novela clássica latina apresenta um tempo aventureiro e de costumes, mas que, no entanto, não se pode nem falar de uma combinação (composição) mecânica desses dois tempos”, uma vez que ambos se modificam de

¹⁰¹ Fernando Pessoa escreveu um poema inspirado nesse trecho do escrito de Apuleio. Pode-se encontrar essa composição pessoana em sua *Obra Édita*. Além disso, essa história, inclusive, foi publicada à parte em livro, como foi o caso da FTD, que publicou *Eros e Psiquê*, com tradução de Ferreira Gullar. Por vezes, alguns críticos chegaram até a classificá-la como um conto, o que comumente acontece com algumas narrativas emolduradas, a exemplo de *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, que fora tomada por muito tempo como uma coletânea de contos. Em 2021, desenvolvi um trabalho de conclusão de curso da minha segunda graduação – Letras/Português/Licenciatura –, sob orientação do professor Dr. André de Sena Wanderley, intitulado “*Por uma narratologia da novela para os professores da educação básica: a forma novelística nas tessituras de Noite na Taverna*”, onde defendi, a partir de critérios formais, que essa produção alvaresiana pertence ao gênero novela.

forma substancial nas condições de um cronotopo inteiramente novo” (BAKHTIN, 2018, p. 47) inaugurado nessa nova configuração novelística. Essa modalidade temporal:

representa apenas momentos *excepcionais*, absolutamente *incomuns* da vida humana, muito breves em comparação com o longo objetivo da vida. Contudo, esses momentos *determinam* tanto a *imagem definitiva do próprio homem* quanto o *caráter de toda a sua vida posterior*. Mas a própria vida longa, com seu curso biográfico, afazeres e trabalhos, estende-se depois do renascimento e, por conseguinte, situa-se fora do âmbito do romance. Assim, Lúcio, depois de passar por três iniciações, ingressa em sua trajetória biográfico-vital de rétor e sacerdote (BAKHTIN, 2018, p. 53).

Cria-se, então, um segundo tipo de tempo aventureso, diferente, pois, do grego em alguns aspectos. Uma de suas distinções fundamentais é o fato dele deixar “um vestígio profundo e inapagável no próprio homem e em toda a sua vida” (BAKHTIN, 2018, p. 53). Isso não ocorre nas novelas clássicas da Grécia, uma vez que os personagens, apesar da passagem de muitos anos e das vivências experimentadas, continuam os mesmos do início ao fim. Eventos incomuns, não observáveis na vida humana, como a metamorfose de uma pessoa em asno, fazem-se presentes no enredo. No entanto, a temporalidade não deixa de revelar-se como o lugar de “acontecimentos excepcionais, incomuns, e esses acontecimentos são determinados pelo acaso e também se caracterizam pela simultaneidade casual e pela heterotemporalidade casual” (BAKHTIN, 2018, p. 53). Todavia, na novela latina de Apuleio, o acaso não assume total operância em relação a sucessão de infortúnios e eventos ocorridos, pois algumas coisas acontecem motivadas pela curiosidade, voluptuosidade e leviandade juvenil e pela falta de cuidados e de maturidade dos personagens. Nesse sentido, eles não são simplesmente reféns do acaso, mas se mostram capazes de fazer escolhas erradas que, muitas vezes, desencadeiam diversas ações pouco desejáveis, conforme observa-se no discurso do sacerdote para Lúcio assim que ele se transforma novamente em homem:

Depois de teres passado tantos e tão variados trabalhos, rudemente sacudido pelos assaltos da Fortuna, e pelas mais violentas tempestades, chegastes enfim, Lúcio, ao porto do Repouso e ao altar da Misericórdia. Nem teu nascimento, nem teu mérito, nem mesmo a ciência que floresce em ti te serviram. As tentações da verde juventude te fizeram escolher volúpias servis. Tua fatal curiosidade te valeu amarga recompensa. No entanto, a cegueira da Fortuna, expondo-te aos sustos mais angustiosos, te conduziu, apesar de tudo, na sua malícia imprevidente, a esta religiosa felicidade. Que ela vá então agora, que dê livre curso à sua fúria e procure alguém sobre

quem descarregar sua crueldade, pois não estão mais expostos aos rigores da sorte aqueles que a deusa majestosa reivindicou para os conservar ao seu serviço. Ladrões, feras, servidão, marchas e contramarchas sobre caminhos aspérrimos, terror cotidiano da morte, de tudo isto que proveito tirou a nefanda Fortuna? Foste recolhido agora sob a proteção de uma Fortuna clarividente e que ilumina até os outros deuses com raios de sua luz. Alegrete, sorri, em harmonia com a brancura das tuas vestes, e junta-te com passo álcree ao cortejo da deusa misericordiosa. Que os ímpios vejam, que vejam e reconheçam seu erro. Ei-lo, aí está, livre das antigas atribuições, pela providência da grande Ísis, eis aí Lúcio, que triunfa alegremente da Fortuna. Entretanto, para estar mais seguro e garantido, engaja-te na santa milícia; foste chamado para prestar juramento. Consagra-te desde já às observâncias da nossa religião e submete-te voluntariamente ao jugo do seu ministério. Quando entrares ao serviço, verás e sentirás, então, verdadeiramente, que começas a desfrutar da tua liberdade (APULEIO, 2019, p. 443-445).

Em sua fala, o sacerdote além de atribuir às ações de Lúcio os infortúnios sofridos ao longo do enredo, principalmente por ter escolhido relacionar-se com Fótis, mesmo sabendo sua condição de escrava, e por ser curioso. Desse modo, a má fortuna emerge como resultado e, de certa forma, punição de suas escolhas errôneas. Sendo assim, cabe a Lúcio, ao ser agraciado pela misericórdia da deusa Ísis, converter-se e servi-la, a fim de encontrar uma liberdade verdadeira e mais feliz. Por isso, Bakhtin (2018, p. 56), “a série de aventuras com seu acaso está aqui absolutamente subordinada à série que engloba e assimila: culpa – castigo – expiação – beatitude”. Há, pois, uma alternância na imagem e no caráter do herói do início ao fim da história, visto que o Lúcio leviano, ocioso e curioso cede lugar para o asno que vivencia diversos sofrimentos e depara-se com uma realidade muito distinta da que estava acostumado, lidando com as mazelas sociais do cotidiano. Em seguida, temos um terceiro Lúcio, maduro, purificado e iluminado.

Os mais diversos costumes e vícios sociais são observados na obra a partir do momento que o protagonista sofre a metamorfose, como os adultérios, a fome, o banditismo, as falsidades, o excesso de luxúria e de perversidade das pessoas, por exemplo. Deparando-se com tudo isso, Lúcio toma para si algumas lições que modificam o seu caráter inicial: “o homem muda, sofre uma metamorfose de modo absolutamente independente do mundo; o próprio mundo permanece imutável” (BAKHTIN, 2018, p. 58). A mudança, então, é um aspecto privado que atinge um indivíduo que não comunga dos mesmos desejos e necessidades da coletividade, como nas sociedades fechadas abordadas por Lukács (2007).

O tempo de costumes, que se mescla ao aventureco de nova roupagem, atua, na novela clássica latina de Apuleio, coloca o herói frente a frente com um cotidiano

diverso do que ele estava acostumado a viver. Observa-se, portanto, que “a personagem central no fundo não comunga nesse ambiente; ela passa pela esfera dos costumes como um homem de outro mundo” (BAKHTIN, 2018, p. 60). Por não conhecer a nova realidade com a qual se depara, Lúcio, metamorfoseado em asno, observa atentamente todos os eventos a sua volta, aprendendo com eles. O fato dele estar transfigurado em um animal comum contribuía para que o protagonista pudesse ver tudo de perto, detalhadamente e sem grandes interferências, uma vez que as pessoas não se constrangiam em sua presença e agiam naturalmente. Dessa forma, a vida cotidiana e particular da sociedade, principalmente das camadas menos abastadas, ganha centralidade no enredo, diferente do que ocorre na novela grega, onde o meio onde a ação se desenvolve, apesar de diversificado (ocorre em vários países e regiões), é sempre aristocrático.

Capítulo 3: O estabelecimento formal da novela de cavalaria medieval

Comumente se aponta, nos estudos da literatura medieval, que as lendas arturianas, de origem oral e herdeiras de tradições celtas da Grã-Bretanha e da Armórica, foram publicadas pela primeira vez no nobiliário *Historia Regum Britanniae*, de Geoffroy de Monmouth (1977), redigido em Latim, provavelmente, entre os anos 1135 e 1138. Além do clérigo galês, outros autores e poetas, como Wace e Layamon, difundiram, no Ocidente, para leitores normandos e ingleses, respectivamente, essa mesma tradição. No entanto, costuma-se atribuir ao sacerdote cristão Chrétien de Troyes a responsabilidade pela gênese da novela de cavalaria¹⁰² medieval, uma vez que, com ele, as narrativas em torno do Rei Artur e de sua Távola Redonda consolidaram-se de vez no terreno literário Ocidental, devido ao fato do autor ter investido em uma sequência de narrativas¹⁰³ que davam prosseguimento às aventuras dos personagens arturianos que se tornaram famosos até hoje. Afora estes autores, Robert de Boron, de origem francesa assim como Chrétien, exerceu um papel fundamental no desenvolvimento desse subgênero: a atribuição de uma linearidade histórica aos seus livros que, posteriormente, inspiraram a organização dos textos literários de outros escritores que se inscrevem nessa tradição.

Em face do que fora analisado até aqui, compreende-se que as formas da novela (em seus diversos subgêneros) necessitam serem estudadas de modo mais aprofundado. Para isto, também, faz-se fundamental atentarmos para o fato de que, desde os seus primórdios, este gênero caracteriza-se por ter uma maior fluidez formal. Não é à toa que, por sinal, a novela de cavalaria modifica-se durante e após a Idade Média, durante a sua longa permanência na Península Ibérica, retomando, inclusive, no século XVI, temas caros à novela sentimental, que, por sua vez, faz-se herdeira da novela grega e da tópica do amor cortês. Da quebra do épico ao épico e também o retorno da quebra do épico, a novela (de cavalaria ou não) apresenta múltiplas fases

¹⁰² Inicialmente, as novelas de cavalaria foram escritas em versos. No caso das cinco que se tem certeza que foram elaboradas por Chrétien de Troyes, o metro utilizado era o octassílabo. A forma em prosa desse subgênero literário, a qual se popularizou ao longo dos séculos, é um fenômeno posterior e decorre de uma transformação formal da própria novela, que se deu por meio da prosificação, por volta da segunda metade do século XIII, de textos épicos poéticos ligados, por exemplo, à Matéria da Bretanha; bem como as histórias sobre Carlos Magno e seus pares.

¹⁰³ O autor escreveu cinco novelas de cavalaria: *Érec et Énide* (finalizada aproximadamente em 1170); *Cligès* (escrita em meados de 1176); *Lancelote, o Cavaleiro da Carreta* (composta entre 1178-1181); *Ivain, o Cavaleiro do Leão* (criada entre 1178-1181) e *Perceval ou le Conte du Graal*, sua última obra, que se encontra inacabada e foi produzida aproximadamente em cerca de 1182-1190).

e construções. Na Idade Média, após a prosificação, incorpora a sùmula¹⁰⁴. Afora isso, a novela medieval também passeia entre temas profanos e metafísicos¹⁰⁵, desenhando um mundo que vive sob os desígnios de Deus. Na Grécia Antiga, esta forma literária ocupou-se das peripécias amorosas da raça de barro que, diferente dos personagens das tragédias, lutam e transformam a sua própria sorte, mesmo que isso custe anos de existência.

Neste capítulo, buscar-se-á compreender e estabelecer o que é, formalmente, a novela de cavalaria e em que medida heranças anteriores às da Idade Média puderam contribuir para a formação deste subgênero. Além disto, pretende-se analisar se há formas escritas – ficcionais ou não – do período que contribuíram, e em que medida, para a sua constituição formal. Afora isto, tem-se por objetivo também demonstrar que a forma da novela de cavalaria não é estanque e unívoca durante o medieval, embora conserve em si elementos substanciais ao longo do tempo.

Para Bakhtin (2018, p. 99), “o romance de cavalaria opera com o tempo aventureso – basicamente do tipo grego, embora em alguns romances haja uma aproximação com o tipo apuleico”. Nesse sentido, ele aponta que a simultaneidade e a heterotemporalidade casuais dos fenômenos ajudam a construir, na novela medieval, um cronotopo abstrato e que não corresponde à temporalidade biológica, externa à produção ficcional. Entretanto, na novelística do medieval, o tempo aventureso apresenta uma particularidade: a normatização do acaso. Com isso, “o mundo inteiro se torna maravilhoso e o próprio maravilhoso se torna habitual “sem deixar de ser maravilhoso” e “o eterno ‘imprevisto’ mesmo deixa de ser algo previsto” (BAKHTIN, 2018, p. 100). Nesse sentido, assim como afirma Auerbach (2015, p. 113), na novelística cortês deparamo-nos com “uma paisagem feericamente encantada; estamos envoltos pelo segredo; ao nosso redor há murmúrios e cochichos”. Além disso:

O secreto, o que brota do chão, ocultando suas raízes, inacessível a qualquer explicação racional, foi tirado pelo romance, cortês da lenda popular bretã, que ele recebeu e pôs a serviço do aperfeiçoamento do ideal cavaleiresco. A *matière de Bretagne* mostrou-se, evidentemente, como o meio mais apropriado ainda do que, por exemplo, os gêneros antigos, que entraram em voga quase simultaneamente, mas logo foram deixados para trás (AUERBACH, 2015, p. 114).

¹⁰⁴ O resumo por capítulo, o qual é muito caro também à historiografia.

¹⁰⁵ A noção de “metafísica” aqui está atrelada diretamente à Filosofia Medieval.

Ao passo que o herói da novela grega busca reestabelecer a regularidade da vida, superar as adversidades que emergem como um empecilho para a sua felicidade, o cavaleiro andante da novela medieval toma a aventura como uma forma de provar para si e para aqueles que o cercam o seu valor e a sua força física. Além disso, conforme Bakhtin (2018) há, tecnicamente, maior verossimilhança na novelística da Grécia Antiga que na do medieval, uma vez que a busca principal do herói grego é “reestabelecer a regularidade, reatar os elos rompidos do curso normal da vida, desprender-se do jogo do acaso e retornar à vida habitual, normal” (BAKHTIN, 2018, p. 100). Os eventos aventurecos são, portanto, desventuras para este, ao passo que, para o cavaleiro, é o movimento natural que permeia a sua existência. Ademais, “o elemento da façanha distingue acentuadamente a aventura cavalheiresca da aventura grega e a aproxima da aventura épica” (BAKHTIN, 2018, p. 101).

3.1 Heranças da historiografia medieval

As origens da noção de História enquanto conceito, sistema e disciplina, assim como se concebe atualmente, é um fenômeno que, conforme Reinhart Koselleck (2016), remonta ao final do século XVIII. Antes disso, havia, na Antiguidade, uma “*Historie*”, que encerrava em si narrativas diretamente ligadas à memória e que serviam para o registro e conhecimento de determinados fatos passados vivenciados de modo direto por um grupo de indivíduos que pudesse testemunhá-los. Neste sentido, a ideia de “contemporaneidade do não contemporâneo” (KOSELLECK, 2016, p. 39) relacionada, de forma autoconsciente, à escrita historiográfica consolida-se, de fato, no século XIX.

Por muito tempo, por sinal, a História esteve relacionada a eventos contemporâneos de um povo que mereciam, de acordo com os indivíduos detentores do poder, obter registro para serem lembrados pela posteridade. Destarte, como se pode supor, ela servia principalmente a interesses políticos particulares e imediatos de um determinado grupo. Diante disso, a escrita de um determinado fato centrava-se nele mesmo e não pretendia sistematizá-lo diante de outros acontecimentos. Deste modo, a situação narrada – concebida, ainda, como uma verdade apreensível e recuperável por meio da escrita – estava em primeiro plano, ao passo que a análise minuciosa da conjuntura em que este estava inserido não possuía sequer relevo. Na Idade Média, como afirma Christian Meier (2016, p. 47-48):

Sem dúvida, o conceito de “História” existia, mas era utilizado sobretudo para a forma, para o invólucro, e apenas secundariamente para todo o conjunto de ações, de acontecimentos e de transcurso que ele continha. Do ponto de vista do conteúdo, ele visava muito mais à soma das *Historie(n)*. Não se visava um movimento dinâmico, uma grande corrente, na qual se pudesse determinar um lugar, cuja unidade se pudesse assumir, cujo sentido se pudesse buscar.

Conforme Vianna (2016, p. 31), “o produto do discurso histórico, portanto, sempre tem a narração como o principal meio de representação”. A historiografia pertence a uma modalidade narrativa muito comum nas sociedades antigas e modernas. Sobre ela, Aristóteles, em sua *Poética*, tratou ao comparar o historiador e o poeta¹⁰⁶, buscando, assim, estabelecer diferenças entre a literatura e o texto historiográfico. Segundo ele, a estrutura, o uso do verso¹⁰⁷, era comum a ambos, porém, os objetivos de cada um eram distintos:

Também fica evidente, a partir do que foi dito, que a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança ou a necessidade. Com efeito, o historiador [1451b] e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em versos, pois não deixarem de ser relatos históricos por se servirem ou não dos recursos da metrificacão, mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. Eis por que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular (ARISTÓTELES, 2015, p. 96-97).

Como se pode observar, a literatura é elevada para o *locus* da universalidade, ao passo que, à historiografia, cabe o terreno do particular, uma vez que a primeira trata de questões da vida que podem interessar e envolver um público diverso, ao passo que a segunda se refere a algo mais específico, que aconteceu em um determinado período. Da Antiguidade até os dias de hoje, a historiografia é um instrumento de registro e de reflexão sobre o passado. Na Idade Média, “houve muitos historiadores” (GUENÉE, 2017, p. 583), embora, nos séculos XIX e XX, se tenha certa dificuldade em admitir que eles tenham sido predecessores dos historiadores modernos. Entretanto, em consonância com Bernard Guenée (2017, p. 583), “antes

¹⁰⁶ A palavra “poeta” refere-se, no texto, ao autor dos textos literários sobre os quais Aristóteles se debruça.

¹⁰⁷ O verso era uma forma de escrita comum aos gêneros de prestígio na Grécia Antiga. É por isso que o poeta, ou seja, que compunha textos literários não se distinguia de autores não literários pelo metro (o verso), mas sim pelos modos, meios e objetivos presentes na obra.

de utilizar as obras históricas medievais, é prudente perguntar quem eram os historiadores na Idade Média, em que se assemelhavam aos historiadores de hoje, em que eram diferentes”. Isso porque, se hoje “história é profissão”, ao longo do medievo, “ela quase nunca é” (GUENÉE, 2017, p. 583), sendo, pois, comumente uma atividade secundária para muitos.

Além de tudo, deve-se pontuar que, como a cultura letrada do período estava bastante restrita aos mosteiros, não raramente um historiador medieval era um cônego, salvo poucas exceções¹⁰⁸. Em contrapartida, também, nem todos os mosteiros eram lugares de cultura e, quando havia, “a teologia, a hagiografia¹⁰⁹, a liturgia eram naturalmente os componentes essenciais” (GUENÉE, 2017, p. 584). Assim, não havia espaço amplo em todos os meios clericais para o cultivo da historiografia, porém, grandes centros, como os beneditinos e, por vezes, cistercienses, dedicaram-se com afincos a atividades historiográficas. Ademais, é válido pontuar que:

As obras históricas produzidas nesses mosteiros eram obras de erudição, obras livrescas, obras coletivas, em que um mestre de obra¹¹⁰, que aliás estava na direção da escola ou do *scriptorium* ou da biblioteca, organizava as leituras de uma equipe competente e presidia à reunião das sínteses por ela realizadas. Por outro lado, quando se dedicavam à história, os monges sabiam muito bem que se entregavam a uma atividade específica, com exigências próprias. Porém, em suas perspectivas e mesmo suas palavras, tal história estava próxima da teologia, da hagiografia e da liturgia, que continuavam a ser o essencial de sua cultura (GUENÉE, 2017, p. 584-585).

Nesse sentido, a produção historiográfica nos mosteiros, embora não tivesse centralidade total, tinha seu espaço entre muitos monges. Ao imergir nesse tipo de escrita, sabia-se de seus propósitos e de suas especificidades, o que demonstra uma grande consciência do gênero em si e de sua existência independente, embora se considerasse que outros tipos de produção apresentavam aspectos narrativos afins à historiografia. Além disso, os textos historiográficos, de acordo com Guenée (2017), não ficavam ocultos nos mosteiros, porque os clérigos:

¹⁰⁸ Conforme Guenée (2017) ainda tivemos bispos historiadores, como Fréculfo (século IX), de Lisieux, e Oto (século XII), de Freising, no entanto, essa categoria de sacerdote configurava-se, na época, “um prelado ocupado demais para poder consagrar-se à erudição e à escrita históricas”.

¹⁰⁹ Há, sem dúvidas aspectos da escrita historiográfica em outros gêneros que não se propunham a ser historiografias, como é o caso das hagiografias, que narravam a vida de santos em seus momentos essenciais. No Brasil, Igor Salomão Teixeira tem desenvolvido diversas pesquisas e publicado livros defendendo os aspectos historiográficos presentes em textos hagiográficos.

¹¹⁰ Em Francês, *maitre d'oeuvre*, que significa chefe de um ateliê ou oficina, que dirige um trabalho intelectual.

Liam em língua vulgar para serem compreendidos pelo público, mas sabiam o latim; tinham lido livros e, sobretudo, sua memória carregava uma rica cultura oral. No entanto, o público exigia deles menos exposições eruditas do que os relatos vivos e coloridos. A fronteira oscilava entre poesia e verdade. As canções de gesta, que pretendiam contar o que realmente aconteceu (*gesta*), estavam, no entanto, muito enganadas. Aqui, a história aproximava-se mais da literatura do que da erudição (GUENÉE, 2017, p. 585).

Por esse motivo, Guenée (2017, p. 586) conclui que “uma obra histórica nasce, assim, do encontro de uma cultura, de um autor e de um público”. Dessa maneira, o público, que ouvia em língua vulgar as leituras dos sacerdotes da Igreja, cada vez mais, demandava novas formas de compor, de construir e de apresentar o texto. No entanto, a historiografia, sendo um gênero textual, mesmo na Idade Média, possuía suas metas e métodos, não conservando, pois, “a memória de tudo o que havia passado” (GUENÉE, 2017, p. 587), fixando somente o que fosse considerado digno de lembrança e que se destacasse enquanto um evento memorável.

Por muito tempo, o historiador medieval privilegiou mais as fontes orais do que as escritas para a composição de suas obras, como é o caso de Flodoardo (século X), que chegava até a dispensar arquivos acessíveis se dispusesse de um testemunho oral. Porém, no final do século XII, Gautier Map percebeu que a memória centrada na oralidade tinha duração limitada, de, no máximo, cem anos, pois, de geração para geração, os relatos eram perdidos, tornavam-se menos precisos e mais obscuros. Devido a isso, a fonte escrita, para ele, exercia um papel fundamental para garantir um registro mais fiel ao que de fato aconteceu¹¹¹.

Levando em consideração a facilidade que se tinha, na Idade Média, de se falsificar fontes primárias, o critério para dar legitimidade a um texto não era provar de modo concreto que ele fosse verdadeiro, mas sim oferecer-lhe autenticidade através da aprovação de uma autoridade, que seria uma pessoa que tivesse, no período, mais prestígio social. Assim, os historiadores medievais, embora proclamassem seu desejo de “dizer o que realmente tinha acontecido, frequentemente pensavam que, sendo seu dever fornecer os melhores exemplos, era melhor relatar o que deveria ter

¹¹¹ Pontuamos, agora, duas das críticas que mais são feitas à historiografia medieval: 1) a falta de um espírito crítico e reflexão sobre o passado narrado; 2) os altos riscos de falsificação das fontes, uma vez que, na Idade Média, isso era bem comum, pois os critérios que estabeleciam o que tinha autoridade ou não eram questionáveis, devendo-se, muitas vezes ao autor ou fiador. Um texto aprovado e considerado legítimo por um rei, por exemplo, tinha mais autoridade do que aquele que fora validado por um príncipe. Quanto mais prestígio social o validador tivesse, mais se considerava uma fonte legítima. Esse tipo de prática, como sabemos, não é eficaz para garantir a originalidade de algo, porque os critérios eram muito mais subjetivos do que técnicos naquele período.

acontecido” (GUENÉE, 2017, p. 592). Nesse sentido, a historiografia aproximava-se da literatura.

Para Heitor Megale (2008, p. 29), a historiografia medieval apresenta “um riquíssimo intercâmbio de heróis e mitos, de história e estórias, e os textos alimentam-se desses veios para atingir seu apogeu no século XIII”. São em textos historiográficos que a matéria da Bretanha ganha, pela primeira vez, espaço na cultura letrada. Na *Legenda Sancti Goeznouii*, o prólogo traz o rei Artur como um personagem histórico. Algo semelhante ocorre com obras como: *Historia Britonum*, de Nenius; *Gesta Regum Anglorum*, de William de Malmesbury; *Historia Regum Britaniae*, de Geoffrey de Monmouth; *A History of English Church and People*, de Beda, o Venerável. A relação entre a historiografia e a literatura é, também, apontada por Megale (2001, p. 31):

A essa narrativa que, com propósitos definidos, toma forma no terceiro quartel do século XII, convencionou-se designar *roman* que, geneticamente, mostra-se ligado a dois outros discursos: um que a tradição das canções de gesta cultiva, já em vias de extinção progressiva, e outro, recentemente recuperado, o da historiografia. Servindo desses dois vínculos, cujos recursos habilmente explora, o *roman* funda suas raízes na estética e na ideologia desse século e do seguinte. Na medida em que conquista e domina o espaço, cria novos horizontes de expectativa dentro de uma sociedade em plena efervescência, cujos novos valores assume e promove.

De um lado, o medievalista aponta que, geneticamente, dois tipos de discursos estariam na base da constituição e desenvolvimento do *roman* na Idade Média: um proveniente das tradições das canções de gesta¹¹² e outro presente na historiografia. Porém, pontuamos que as *chansons de geste*, embora compartilhem com as novelas de cavalaria os propósitos de dar centralidade a ação guerreira de uma *militia* a serviço de um rei, não comungam com elas exatamente as mesmas temáticas, uma vez que, em textos como *A Canção de Rolando*, *Ferrabrás*, *A Canção de Guilherme*, *El Cantar de Mio Cid*, *Chanson de Saisne*, *Canção de Jerusalém*, entre outros, a luta armada contra os sarracenos, os ideais das Cruzadas e da Reconquista motivam todo o andamento do enredo. Além disso, a forma poética apresentada pelos primeiros *roman* medievais é distinta daquela que observamos nas *chansons de geste*.

As ações narradas em canções de gesta remontam diretamente de uma memória coletiva, histórica. Entretanto, esse gênero literário, de acordo com Megale (2001, p. 32), “além de refletir a História, torna-se, dessa maneira, para a própria

¹¹² Falaremos melhor, mais adiante, das canções de gesta e suas relações com o *roman* medieval.

sociedade, uma compensação pela ruptura, ainda que, muitas vezes, apenas aparentemente percebida entre o real e o imaginário”. Por isso, essa forma da literatura, a partir de uma confusa ideologia de coletividade, busca oferecer maior dignidade aos fatos narrados, fazendo-lhes escapar, por meio dos versos, à decadência e trivialidade do mundo. No entanto, apesar de declarar que as ações narradas pertencem à seara da História, transfigura-se o discurso histórico em ficção, uma vez que se confere ao fato histórico uma roupagem mais gloriosa e idealizada. A influência das *chanson de geste* sobre as formas mais antigas do *roman* deram-se muito mais em um nível discursivo, com a ficcionalização de feitos guerreiros. Já nas novelas de cavalaria, ocorre a ruptura com o compromisso de representação de uma memória da comunidade e, cada vez mais, tendo maior liberdade criativa, os primeiros romancistas medievais puderam criar uma tradição ficcional que ultrapassou de tal modo as fronteiras da literatura que se confundiu com a realidade histórica, como ocorre com o Santo Graal e a própria figura do rei Artur, por exemplo. Além disso, para além da esfera discursiva, a novela de cavalaria medieval em prosa herdou, também, aspectos formais da escrita histórica do período, conforme veremos nos próximos tópicos.

3.1.1. A sùmula por capítulo

Destinados, cada vez mais, à leitura silenciosa, a *Historiae* e a crônica, na divisão de seus capítulos passaram a apresentar um resumo do que seria narrado nele, a fim de nortear melhor o leitor. Muitas vezes, essa parte do texto já antecipava acontecimentos ou os assuntos principais do trecho, tirando de quem lê a surpresa do que irá ocorrer, porém sem dizer exatamente o modo como a ação ocorre. No século XII, Geoffrey de Monmouth (1977) utilizou esse recurso que chamaremos aqui de sùmula, mas de modo mais conciso, buscando apenas situar o leitor em relação à temática, mas sem oferecer a ele grandes detalhes do que será narrado.

A novela de cavalaria, após a prosificação, tomou para si a sùmula por capítulo também. Nas produções do século XII, como as de Chrétien de Troyes, esse recurso não era um elemento constitutivo formal da novela medieval. No entanto, já em obras do século XIII, como a versão anônima portuguesa d’*A Demanda do Santo Graal*, esse tipo de estratégia é observada. Este é um procedimento didático que tinha uma função prática na obra escrita: dar uma orientação didática àquele que realizasse a leitura

acerca do que havia em cada capítulo. Deste modo, para lembrar ao leitor em que ponto da obra ele havia parado ou qual era o assunto dos capítulos anteriores.

Não há, em língua portuguesa, estudos que se debrucem sobre o momento em que a novela de cavalaria medieval, abandonando o verso, adotou a sùmula como estratégia de narração. No entanto, ao se observar as crônicas medievais e até mesmo as compostas no século XVI, como é o caso de *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, nota-se que esse é um aspecto comum entre essa modalidade de texto historiográfico e uma vasta parcela de novelas de cavalaria. Além disso, como estudaremos mais adiante, alguns novelistas, a exemplo de João de Barros, utilizaram o termo “crônica” para intitular suas novelas de cavalaria.

3.1.2 Autorreferencialidade autoral

No medievo, um gênero histórico que se faz muito popular entre os autores e o público foi a crônica, que era uma modalidade de escrita historiográfica que, diferentemente, da história construída nesse tempo, que era um tipo de relato mais pomposo, porém sem muitas datas, apresentava um maior rigor em detalhar o momento exato em que algum evento aconteceu. Coube, pois, aos cronistas a missão de compor textos em que cada relato estivesse bem situado no tempo e no espaço. Havia, também, entre os autores desse tipo de texto, uma preocupação maior em afirmar textualmente que algo ocorreu, apontando as fontes nas quais o autor teria se debruçado. Essa característica também passará a ser comungada pela novela de cavalaria medieval, sobretudo após a sua prosificação.

Por vezes, o historiador medieval coloca-se nominalmente no texto, referindo-se a si mesmo. Isso ocorre tanto em *historiae*¹¹³ quanto em crônicas. Nesses casos, o autor coloca-se enquanto um indivíduo, um eu, que viu algo, conversou com testemunhas, buscou pessoalmente alguma fonte primária. No século XII, o clérigo anglo-normando Orderic Vital (1075-1142), ao fazer o primeiro relato escrito do Bando de Hellequin, que seria um grupo de cavaleiros fantasmas que compunham uma espécie de purgatório itinerante em terreno que era visto por pessoas encarnadas certas noites, apresentando a punição de almas de pessoas conhecidas e recém-

¹¹³ Como vimos, existia mais de uma modalidade da escrita historiográfica. Nesse sentido, a *historiae* refere-se a um relato histórico menos detalhado e rigoroso quanto às datas e sistematização dos eventos. Ela preocupava-se mais com a eloquência do discurso.

falecidas, mas que tiveram comportamentos considerados pecaminosos em vida. Em sua obra, sobre a qual desenvolvi um ensaio em 2015¹¹⁴, ele se preocupa em se colocar no texto inclusive como um personagem que testemunha alguns acontecimentos importantes para o relato:

Na sua *Historia Ecclesiastica*, escrita em sua maior parte entre 1123 e 1137, Orderic pretendeu escrever a história dos povos normandos. Para tanto, segundo Schmitt (1999), ele copilou diversos documentos escritos e recolheu, sobretudo, testemunhos orais de seus contemporâneos (monges de Saint-Évroult, abadia onde exerceu, até o fim de seus dias, sacerdócio; cavaleiros e nobres da região) e recorreu também às suas lembranças pessoais (SANTOS, 2015, p. 231).

Além de tudo, “Orderic faz questão de salientar que a fonte para a sua narração havia sido um jovem padre, Walchelin, que havia estado frente a frente com o terrível bando” (SANTOS, 2015, p. 232). Assim, além de se referir a si mesmo no enredo, o autor busca apresentar provas para o leitor de que o evento narrado é verídico:

Como prova daquele episódio, Walchelin, de acordo com Orderic Vital, fica com as marcas das mãos do cavaleiro¹¹⁵ que, ao tentar estrangulá-lo, queimou-o no rosto. O autor tenta, ao fim, assegurar a veracidade de seu relato afirmando que o próprio Walchelin, antes de morrer, havia contado-lhe e que também havia visto pessoalmente a marca deixada nele por um dos cavaleiros do Bando de Hellequin (SANTOS, 2015, p. 235).

Esse tipo de estratégia presente na historiografia medieval serve para convencer o leitor de que os eventos narrados, por mais fantásticos que pareçam em um primeiro momento, de fato aconteceram. O maravilhoso está presente no cotidiano do Ocidente medieval (LE GOFF, 1983) e, portanto, uma aparição como a do Bando de Hellequin pode ser explorada dentro de uma narrativa que não se proponha originalmente literária.

Além disso, nas novelas de cavalaria do século XII em diante não são raros os momentos em que o narrador fala de si mesmo. No caso do *Merlim*, de Boron, encontram-se trechos em que o autor refere a ele próprio como se fosse uma terceira pessoa: “assim diz Roberto de Boron que este conto relata e assim ditou Merlim que

¹¹⁴ O trabalho, intitulado “A fantasmagoria e a aparição de um ‘purgatório’ itinerante terreno no início do século XII: a imagem do Bando de Hellequin na *Historia Ecclesiastica*, de Orderic Vital”, encontra-se publicada no livro “Literatura Fantástica em Pernambuco: histórias de fantasmas”, organizado pelo professor Dr. André de Sena Wanderley,

¹¹⁵ Esse cavaleiro é um fantasma materializado que pertence ao Bando de Hellequin.

não pôde saber o Conto do Graal”. (BORON, 1993, p. 57). Ao finalizar a obra, outra vez ele repete esse mesmo artifício, mas dessa vez utilizando o pronome “eu”:

Assim foi Artur eleito e sagrado rei do reino de Logres e foi feito senhor da terra e do reino. E eu Robert de Boron que este livro escrevi, por ensinamento do Livro do Graal, não devo mais falar de Artur, enquanto não tiver falado de Alan, o filho de Bron e não tiver revelado por que razões e por que causas começaram as aventuras na Bretanha. Assim como o livro conta, convém que eu revele quem foi ele, que vida levou e que herdeiros dele saíram e o que fizeram eles. E depois, quando for a época e tiver falado dele, voltarei a falar de Artur, de seus feitos, de sua vida, de sua eleição e de sua sagração (BORON, 1993, p. 189).

No entanto, apesar de assumir a escrita do livro, o escritor dessa novela não se concebe necessariamente como um autor, uma vez que afirma que tomou por base o *Livro do Graal*¹¹⁶. Curiosamente, essa obra originalmente foi composta pelo próprio Boron (1993), apesar dele a tratar como se fosse de outrem. Embora Chrétien de Troyes tenha escrito, antes, em 1190, *Perceval ou le Conte Du Graal*, a narrativa pouco revela sobre esse objeto místico, o Graal, cabendo mesmo a Boron (1993) desenvolver seu enredo. Ademais, no capítulo dezesseis do *Merlim*, chega a afirmar que a história também foi ditada a ele pelo protagonista, que empresta seu nome à obra.

3.2 A canção de gesta e a novela de cavalaria: o status da questão

As canções de gesta, de origem francesa, nasceram com uma nomenclatura própria, o que revela que, nesse período, ela já era concebida como uma forma literária distinta e singular. Ela consiste em poemas narrativos, normalmente de autoria anônima, escritos e desenvolvidos, em sua maior parte¹¹⁷, entre os séculos XII e XIII¹¹⁸, que celebram os feitos heroicos de cavaleiros, vassallos reais, em batalhas contra povos que não professassem a fé cristã. Nesse sentido, a luta contra sarracenos, as Cruzadas e a Reconquista, no âmbito das *gestes* da Península Ibérica,

¹¹⁶ Entre 1200 e 1210, Boron escreveu o livro *L'Estoire du Graal*, dando uma explicação de como surgiu esse misterioso e sagrado cálice.

¹¹⁷ Na Península Ibérica, tem-se notícia da canção de gesta *Mocedades de Rodrigo*, publicada tardiamente, em 1360, que narra a juventude do protagonista de *El Cantar de Mio Cid*. A obra foi composta em 1164 versos. Nela, incorpora-se a súmula por capítulo, que se tornou-se um elemento comum na novela de cavalaria em prosa. Isso revela que esse texto, embora seja uma composição em verso, tinha em vista a cultura de leitura silenciosa na qual o *roman* emergiu.

¹¹⁸ Algumas publicações do século XIII são: *Juventude de Guilherme*, *Canção de Roncesvales*, *Canção de Jerusalém*.

eram os principais elementos motivadores da ação guerreira. Além disso, esse gênero poético quase sempre esteve ligado à época da dinastia carolíngia. A novela de cavalaria, por outro lado, emerge para dar destaque a cavaleiros que guerreiam em nome do seu suserano em situações de ameaça ao próprio reino e, principalmente, para mostrar ao mundo sua força e sua glória. Nota-se, portanto, que havia diferentes motivações guerreiras em ambas. Entretanto, em teorias modernas, é comum lermos que as canções de gesta originaram as novelas medievais quando prosificadas:

Não obstante alguns textos possam considerar-se embriões da novela, como a *História Verdadeira*, de Luciano, o *Asno*, atribuída ao mesmo, a *Ciropédia*, de Xenofonte, a *Historia de Eubeia*, de Dionísio Crisóstomo, *Etiópica* ou *Teágenes e Clariceia*, de Heliodoro, *Satyricon*, de Petrônio, *Asno de Ouro*, de Apuleio, *Dáfnis e Cloé*, atribuída a Longus, etc. (Perry, 1967), o seu aparecimento deu-se na Idade Média, em consequência da prosificação das canções de gesta (MOISÉS, 2013b, p. 330).

A afirmação de Massaud Moisés, presente em seu *Dicionário de Termos Literários*, de que as narrativas cavaleirescas surgem da prosificação das canções de gesta foi bastante comum em estudos narratológicos que buscaram entender a gênese e a forma da novela, sobretudo a de cavalaria. No entanto, alguns pesquisadores estrangeiros trataram essas produções como formas literárias distintas. Gaston Paris, filologista e historiador medieval, conforme Ursula Bähler (2007), desde 1861, abordou-as enquanto gêneros singulares que chegaram a conviver entre si, mas se tratavam de fenômenos da literatura distintos:

Dès 1861 donc, Gaston Paris parle d'«épopées» ou de «chansons» d'un côté, et de «romans» de l'autre. Le terme de « chanson » renvoie à celui de «chanson de geste», que Jean-Baptiste de Roquefort semble avoir été le premier à utiliser pour désigner les œuvres épiques françaises du Moyen Âge (BÄHLER, 2007, p. 92)¹¹⁹.

Essa distinção revela, portanto, que, tendo um nome distinto de outras produções literárias do período, como a novela, por exemplo, a canção de gesta se colocava, na sociedade medieval, como um novo gênero que não poderia, então, ser confundida com a novelística do período. Desse modo, esses dois tipos de composição literária compartilharam entre si um mesmo período histórico, tendo a

¹¹⁹ “A partir de 1861, portanto, Gaston Paris falou de “épicos” ou “canções” por um lado, e de “romance” por outro. O termo “canção” refere-se ao de “canção de gesta”, que Jean-Baptiste de Roquefort parece ter sido o primeiro a usar para designar as obras épicas francesas da Idade Média” (tradução minha).

chanson de geste precedido o *roman* historicamente, mas não formalmente, por não haver, todavia, transmutado-se nele, como alguns pesquisadores chegaram a afirmar. Por essa razão, proponho que analisemos brevemente o que afirma Roseli Bodnar (2017):

também chamado de romance antigo ou bizantino é uma forma tradicional. Retoma temas gregos ou troianos e corresponde à época das canções de gesta (final do século XI). Era redigido em versos octassílabos, depois passou a fazer uso de dodecassílabos ou versos alexandrinos. No romance, em geral, ao final de todos os versos, 364 pares, se repete a mesma assonância, e nos ímpares, não há nenhuma rima. É comumente utilizado para a narração. As canções de gesta e as novelas de cavalaria, em especial o ciclo arthuriano, pertencem ao estilo épico e são redigidas em romance, chegando esse formato até a literatura de cordel no Brasil (BODNAR, 2017, p. 363-364).

Os primeiros cantares de gesta receberam em sua composição versos decassílabos, que apresentavam cesura na quarta ou quinta sílaba poética e rimas realizadas por assonâncias, conforme aponta Barbosa (2017). Nessas publicações, também, observava-se um quantitativo de estrofes de tamanho variado. Poucas canções de gesta, a exemplo de *Fierabras*, estão em versos alexandrinos. Além disso, quanto à disposição rímica no romance, ela não se dá nos moldes mencionados por Bodnar (2017), pois as rimas não são assonantes e sim toantes, em dísticos. Esse modelo poético, utilizado também em crônicas em versos, era padrão na França do século XII. Contudo, embora Bodnar (2017) aponte de modo satisfatório que o termo romance também encerra uma forma fixa poética, não é verdadeiro afirmar que as canções de gesta – gênero épico que precedeu e, posteriormente, conviveu com as novelas de cavalaria, como aponta Jacques Le Goff (1972), em um ensaio intitulado “*Naissance du roman historique au XX^e siècle*”¹²⁰ – foram escritas em romance. Nele, o autor francês inclui a novela de cavalaria dentro da esfera romanesca, diferentemente da canção de gesta, por esta ter configurações formais distintas:

Est-ce à dire qu'il faut inclure dans le domaine romanesque le genre qui traite essentiellement la matière de France la chanson de geste? Il faut faire intervenir ici les problèmes de forme, non qu'ils aient une valeur définitive en eux-mêmes, mais pour ce qu'ils impliquent. Laissons de côté la distinction vers/prose. Non qu'elle soit dénuée d'importance quand dans la première moitié du xm^e siècle le grand cycle d'Arthur et le Roman de Tristan glissent de la poésie à la prose, le genre romanesque fait un grand pas vers ce rapport

¹²⁰ Esse estudo foi publicado apenas em Francês na revista *La Nouvelle Revue Française*, em 1972. Nesse texto, além de apontar que o gênero “romance”, para os homens do século XII, é muito diferente do que passará a significar para aqueles que viveram no século XX.

d'intimidade com o consumidor que assegurará mais tarde seu sucesso em um mundo de leitura individual. Mas o essencial ocorreu mais cedo, e desde Alexandre d'Albéric de Pisançon. O « romance » abandonou a forma épica, deixou a canção de gesta para o octossílabo e, em certos casos, o dodecassílabo (a versão do Roman d'Alexandre de Alexandre de Bernay, no final do século XII, escrita neste metro, vale, sabemos, o nome que lhe restou de alexandrino). Podemos analisar as transformações de estrutura e conteúdo que estão ligadas a essa mudança de forma. O essencial para nós está em outro lugar. Como Erich Kohler viu claramente, a canção de gesta "artigo de feira" destinada a um público misto é contrastada com o romance "artigo de tribunal", feito para uma elite social (LE GOFF, 1972, p. 165)¹²¹.

Em primeiro lugar, para Le Goff (1972), a novela de cavalaria em sua primeira forma medieval, o *roman*, não possui em si a forma épica típica das canções de gesta. Além disso, para ele, ao sair da esfera poética e partir para a prosaica, alterou, também, com isso, o modo de relacionar-se com o seu público, de maneira mais íntima. Desse modo, essas duas formas do medieval contrastam-se, pois a *chanson de geste* destina-se a um público misto e diverso e a uma leitura compartilhada de modo oral, ao passo que a novela, escrita para e por uma elite social, adentrando, mais e mais, a seara da leitura individual. Por essa razão, conforme salienta Finazzi-Agro (1978), o chamado romance cortês, não mais comungando da mesma aspiração ao epos presente nas canções de gesta, inaugura, na Idade Média, uma nova forma literária, com configurações próprias:

As matrizes do chamado «espírito de cavalaria» devem ser procuradas, com efeito, num outro âmbito sócio-cultural: na França das cortes feudais onde, extinta aquela aspiração ao epos que tinha informado as chansons de geste, se fora criando, cerca de meados do século XII, um novo gênero literário conhecido pelo nome de «romance cortês» (FINAZZI-AGRO, 1978, p. 16-17).

¹²¹ Isso significa que devemos incluir no domínio romanesco o gênero que trata essencialmente da matéria da França, a canção de gesta? Os problemas da forma devem ser aqui introduzidos, não porque tenham um valor definitivo em si mesmos, mas pelo que implicam. Vamos deixar de lado a distinção verso/prosa. Não que tenha ficado desprovido de importância quando, na primeira metade do século XIII o grande ciclo de Artur e o Roman de Tristan escorregou da poesia para a prosa, o gênero romance deu um grande passo nessa relação de intimidade com o consumidor que vai querer depois garantir o seu sucesso em um mundo de leitura individual. Mas o principal aconteceu antes, e já em Alexandre de Albéric de Pisançon. O "romance" abandonou a forma épica, a trela da canção de gesta, para o octossílabo e, em certos casos, o dodecassílabo (a versão do Roman d'Alexandre de Alexandre de Bernay, no final do século XII, escrita neste metro, vale, sabemos, o nome que lhe restou de alexandrino). Podemos analisar as transformações de estrutura e conteúdo que estão ligadas a essa mudança de forma. O essencial para nós está em outro lugar. Como Erich Kohler viu claramente, a canção de gesta "artigo de feira" destinada a um público misto é contrastada com o romance "artigo de tribunal", feito para uma elite social (tradução minha).

Ademais, cabe pontuar, conforme Brandão (2005, p. 31), que “as canções de gesta medievais, como as epopeias homéricas, pertencem ao domínio da oralidade e, mesmo escritas, guardam essas marcas nos processos de composição. Já a prosa, desde cedo, destinou-se à leitura” (BRANDÃO, 2005, p. 31). Nesse sentido, a canção de gesta nasce com uma composição e meio de circulação distinto dos da novela de cavalaria, a qual mesmo quando foi composta em verso, fez uso do romance, uma forma poética própria para narração. Afora isso, pontuamos também que as canções de gesta não passaram pelo processo de prosificação das novelas. Inclusive, todas as edições modernas desse gênero conservam a sua escrita em versos. No entanto, certamente ela compartilhou com a novelística medieval alguns personagens históricos que eternizou em suas linhas, mas estes foram retomados a partir de outro modelo de composição literário.

3.3. As ordens de cavalaria e suas representações: da história para a literatura

Historicamente, existiram duas ordens de cavalaria distintas: a *militia saeculari* e a *militia Christi*. A primeira surge como consequência das transformações históricas, políticas e sociais que culminaram no Feudalismo. Ela foi, portanto, um meio encontrado pela sociedade de realizar uma manutenção da ordem e do poder. Já a segunda, por sua vez, espelhando-se nas bases fundamentais da cavalaria mundana, a secular, reinventou-a e norteou-a dentro dos princípios e a partir dos interesses da Igreja cristã medieval. A literatura, como produto social, fruto de suas dinâmicas e transformações representou também, em diversos textos, esses dois modelos de cavalaria.

3.4.1 Cavalaria secular

Primeiramente, pode-se dizer que a origem da cavalaria na sociedade medieval está fortemente atrelada à profunda fragmentação política que ocorreu ao longo do século IX e à ruína da instituição beneficiário-vassálica, adotada pelo Imperador Carlos Magno em seu governo, que culminaram no surgimento do Feudalismo. É para atender aos interesses do senhor feudal, que necessitava de força militar para a manutenção de seu poder, que é criada uma nova ordem de guerreiros, que com o passar do tempo, serão identificados como cavaleiros.

No entanto, para compreendermos melhor como se deu o processo de criação e consolidação da cavalaria, faz-se necessário também discorrermos um pouco sobre as questões políticas e econômicas que, pouco a pouco, contribuíram para construção do sistema feudal, pois é por ele e em função dele que surgem os primeiros cavaleiros. Como afirma Le Goff (2011, p. 93), “a cavalaria foi a expressão mais característica do feudalismo”. Em suma, o surgimento da cavalaria possui estreitas relações com o declínio do poder real, que se dá entre os séculos X e XI, a nova vassalagem que se estabelece nesse período e o processo de encastelamento:

Ela [a cavalaria], de fato, possui elos estreitos com a vassalagem que se instaura, certamente, desde antes do desaparecimento do Império Romano do Ocidente; mas, também com o declínio da autoridade dos reis, depois dos condes, decorrente da desintegração do Império Carolíngio, com a formação das castelhanias que marcam o início da chamada época feudal; com as tentativas da Igreja de inculcar nesses guerreiros uma ética ou, ao menos, regras de conduta que limitassem a violência de seus feitos sobre as populações desarmadas [...] (FLORI, 2005, p. 12).

Na França, em meados do século VIII, uma família aristocrática possuía um grande número de vassalos a seu serviço e consegue, devido a isso, o controle do Reino Franco (FLORI, 2005). De acordo com Baschet (2006), “Carlos Martel, o prefeito do palácio, havia adquirido um grande prestígio militar depois de sua vitória contra os muçulmanos em Poitiers” (p. 69). Esse prestígio acaba recaindo sobre o filho dele, Pepino, o Breve, que decide continuar a obra de unificação militar iniciada pelo pai e adquire tanto poder que, em 751, põe fim no reinado de Childerico, proclamando-se rei dos francos.

Pepino alia-se à Igreja Romana, dando-lhe o apoio militar que ela necessita, e em troca, o Bispo de Roma sacraliza e legitima a sua coroação. Com a sua morte, é seu filho Carlos Magno, uma das figuras cruciais do período medieval, quem assume o poder em 768. Governando com sabedoria e alta destreza militar, política e estratégica, o longo reinado de Carlos Magno, que vai até 814, é marcado por muita violência e conquistas territoriais. Ainda segundo Baschet (2006), “Carlos Magno consegue reunificar uma parte considerável do antigo Império do Ocidente: a Gália, a Itália setentrional e central, a Renânia, à qual ele junta à Germânia” (p. 70). Ele recebe também o título de imperador do Império do Ocidente das mãos do Bispo de Roma, Leão III, que, segundo costumam narrar diversos autores (LEMERLE, 1992; HILL, 2008; VEYNE, 2010), põe, contra a vontade de Carlos Magno, a coroa sobre a sua cabeça num dia de Natal, no intuito de mostrar sua subserviência à Igreja.

Em seu governo, o então imperador Carlos Magno decidiu adotar e adaptar, para melhor defender o vasto território que estava sob sua posse, o sistema curtense romano, que consistia na divisão, por parte dos senhores de terras, de grandes propriedades (domínios) em várias partes (mansos) e concessão, sob condições, de porções de terra para que escravos, que passam a ser então servos, pudessem cultivá-las. Desse modo, surgem as instituições beneficiário-vassálicas, que nada mais são do que uma adaptação e institucionalização de uma prática de produção agrícola privada originada no século VI.

De acordo com Ganshof (1976), no sistema curtense romano os servos deveriam retirar o seu sustento da própria terra e, em troca, recebiam o compromisso de dar parte de sua produção ao dono da propriedade e de trabalhar alguns dias na terra dele como forma de pagamento pelo benefício (terra) concedido. Nesse sistema é estabelecido também a *comendatio*, espécie de documento que assegura os deveres do patrão e do servo que devem ser cumpridos por ambas as partes. Havia uma relação de fidelidade entre o senhor e o servo. O dono da terra tinha o dever de garantir o sustento de seu servo (conceder-lhe a terra) e a sua segurança, adquirindo soldados para lutar em defesa do grande domínio e o servo deveria sempre repassar ao seu senhor a quantidade de produtos prevista e trabalhar para ele nos dias que fossem determinados, sob o risco de perder o benefício concedido, caso não cumprisse. Vale salientar que esse modo de produção agrícola (sistema curtense) não incluía apenas ex-escravos que passaram a ser servos, mas também colonos livres, que eram pessoas que, apesar de não serem escravas, resolviam, por algum motivo, prestar serviços ao senhor em troca de uma terra para cultivar.

Ainda segundo o autor, a princípio, os senhores tentaram manter a ordem e a segurança de suas terras com exércitos privados (antrustiões), que eram sustentados diretamente. No entanto, tornou-se caro arcar com as despesas de um exército particular. Por isso, ao soldado, que passou a ser chamado a partir daí de vassalo, foram dados alguns mansos para que ele pudesse retirar deles o seu próprio sustento. Diferente dos servos, os vassalos ganhavam o direito de produzir na terra, mas não tinham o dever de repassar nada ao senhor. Cabe ao vassalo apenas garantir a segurança das terras. Os vassalos podiam, caso achassem necessário, dividir também o seu benefício em várias partes e possuir servos que trabalhassem para eles. Alguns desses vassalos, para melhor tomar conta de um grande domínio, também possuíam vassalos a seu serviço (os vavassalos).

A partir da incorporação do sistema curtense no governo do imperador Carlos Magno, as relações de vassalagem deixaram de ser restritas apenas ao senhor de terra e aqueles que estavam subordinados a ele, e passaram a existir também entre o rei e os chamados vassallos do rei. A instituição beneficiário-vassálica funcionava da seguinte maneira no governo carolíngio: o rei concedia um benefício aos grandes senhores de terra, para que eles expandissem ainda mais os seus domínios, juntamente com um cargo administrativo, que podia ser, dependendo da localização das terras, de conde, duque ou marquês. O benefício, somado o cargo, constituía a *honor*. Em troca dela, o senhor de terra passava a ser vassallo do rei, devendo-lhe fidelidade e prestando-lhe serviços militares, cedendo seus vassallos para o seu soberano quando fosse necessário.

Durante o século IX, a prática da concessão de benefícios espalhou-se. Segundo Ganshof (1976), a grande difusão da vassalagem a partir do reinado de Carlos Magno explica-se por diversos fatores, como: a política dos reis e dos imperadores de consolidar a sua própria autoridade e multiplicar o seu número de vassallos; e a preocupação dos grandes senhores de formar para si uma vassalagem própria para aumentar o poderio militar, fato que se dá tempos depois, a partir do reinado de Luís, o Brando.

Ainda de acordo com o autor, além da difusão dos compromissos vassálicos e dos benefícios, que ocorreu no final do século VIII e no século IX, aconteceu também outro fenômeno importante: a elevação do nível social dos vassallos. Antes, a vassalagem era composta por homens simples, de origem mais humilde e depois, com a adoção desse sistema pelo imperador, cada vez mais pessoas da aristocracia tornavam-se vassallos do rei. Prestar vassalagem ao rei era de extrema lucratividade, pois, desse modo, os grandes latifundiários conseguiam ainda mais prestígio e terra, que era a fonte de riqueza do período. Os sucessores de Carlos Magno procuraram dar prosseguimento ao modelo de governo instituído por ele.

No entanto, pouco a pouco, o modelo da instituição beneficiário-vassálica, que havia sido adotada para um melhor governo de um vasto Império que, antes de Carlos Magno, ameaçava ruir, sofreu modificações. Em primeiro lugar, os vassallos do rei começaram a conceber o cargo político e o benefício não como algo que lhe era concedido apenas em vida, sob uma determinada condição e que necessitava ser renovado pela família após a sua morte, mas como algo hereditário e de total direito do vassallo pelos serviços prestados ao rei. No decorrer das gerações, perde-se

completamente a noção de que era necessário renovar os laços de vassalagem. Outra mudança é em relação à subordinação do vassalo, que antes só poderia prestar vassalagem a apenas um senhor, mas que depois ganha o direito de oferecer os seus serviços a mais de um. A partir do momento que se admite uma dupla vassalagem, alguns vassalados passam a ser mais fiéis àquele que lhes conceder maiores benefícios, ou seja, a fidelidade passa a ser diretamente proporcional ao benefício recebido.

Com a noção de hereditariedade da *honor*, o rei perdeu o direito que tinha antes sobre a terra e não poderia mais retirá-la, sob hipótese alguma, de nenhum vassalo para repassá-la a outro. Iniciou-se, assim, o declínio do poder real em relação às instituições beneficiário-vassálicas. Cada domínio passou a funcionar independentemente do rei, que ficou, nesse período, com seu poder restrito às suas próprias terras. Esse foi um momento frágil e de profunda fragmentação política. Como afirma Ganshof (1976), “nos séculos X e XI os grandes senhores franceses foram de facto independentes: reconheciam o rei como superior, mas de uma supremacia puramente teórica” (p. 87).

Após a morte de Luís, o Piedoso, rei que manteve e consolidou as instituições beneficiário-vassálicas adotadas por Carlos Magno, o Império é dividido entre seus três filhos. Esse acontecimento só veio a enfraquecer ainda mais o domínio dos imperadores sobre seus vassalados. Nesse momento, “o imperador não consegue assegurar a fidelidade dos condes e de outros aristocratas encarregados das unidades territoriais, mesmo ao preço de concessões importantes, como a promessa de não destituir o dignitário ou o compromisso de escolher seu filho após a sua morte” (BASCHET, 2006, p. 77).

Com o tempo, assim como os vassalados do rei deixaram de prestar fidelidade ao seu soberano, alguns vassalados dos vassalados do rei, também deixam de ser fiéis ao seu senhor. Estabelecem-se, desse modo, algumas áreas dentro do grande domínio do senhor, que não aceitavam mais estar sob a jurisdição dos senhores da terra. Esses territórios independentes configuravam os enclaves feudais ou senhorios.

Sobre o modo de dominação, que se instaurou entre um senhor e os vilãos (as pessoas que trabalhavam para ele no campo) dentro dos senhorios e a relação entre senhores e dependentes (*dominium*), assinala Baschet (2006) que “a relação *dominium* estabelecida entre eles manifesta-se por um feixe emaranhado e extraordinariamente variado de obrigações” (p. 133). Os antigos vassalados, que passaram a ser senhores, dispunham a posse eminente do solo e exerciam

diretamente o seu poder sobre os servos. Com o passar do tempo, eles expandiram ainda mais os seus domínios e assumiram o lugar de boa parte da antiga nobreza carolíngia. No senhorio, por sua vez, não era necessário nenhum poder intermediário que auxiliasse o dono das terras a fazer justiça e governar. Aquele que comandava o senhorio (esse, que seria posteriormente o senhor feudal que estamos acostumados a estudar quando se fala em Feudalismo) o fazia de forma soberana, instituía suas próprias leis e governava a seu modo e à sua vontade.

No entanto, para controlar todo o território do senhorio, era necessário dispor de um exército forte, que soubesse impor a ordem àqueles que estivessem sob a jurisdição do senhor, cultivando a terra. Nesses locais, da população que lá habitava, já não se distinguia mais entre livres e servos, pois, como afirma Flori (2005, p. 13), “pela extensão da senhoria banal e do poder feudal, a diferença social que outrora separava os livres dos não-livres, ameniza-se em benefício de uma nova divisão, que isola aqueles que portam armas (os *militēs*) daqueles que são desprovidos delas, as massas camponesas, livres ou não livres (*inermes*)”. Desse modo, dois tipos de tarefas eram executadas nos senhorios: a dos camponeses, que independente de terem sido inicialmente livres ou não, trabalhavam na terra para o senhor; e a dos *militēs*, que auxiliavam os fundiários na manutenção da ordem e na execução da justiça militar.

No entanto, vale salientar que, no século XI, os soldados (*militēs*) não ascendiam socialmente para outra classe mais distinta e superior, pois o exercício da atividade militar era um trabalho prestado ao senhor feudal como qualquer outro. Um segundo ponto a ser ressaltado é que o termo *militēs* do século XI não designava ainda os guerreiros montados que chamaremos posteriormente de cavaleiros. Somente no século XII surgiu em diversos documentos escritos a palavra *militia* para fazer referência ao que hoje entendemos por cavalaria.

A palavra “cavaleiro”, no início do século XII, utilizada para fazer referência àquele que faz parte dessa cavalaria, “evoca antes de tudo o guerreiro e não sugere de modo algum um nível social elevado” (FLORI, 2005, p. 22). Ela se refere apenas ao serviço militar armado, no qual o cavaleiro deveria prestar total obediência e serviço ao seu senhor. Somente no fim do século XII é que ela assume “colorações novas de caráter honorífico, às vezes ético” (FLORI, 2005, p. 23). É nesse momento, especificamente, que os nobres passaram a desejar fazer parte da cavalaria, pois para

ser armado cavaleiro era necessário provar que se tinha força, virtude e destreza guerreira.

Na primeira metade do século XIII são criadas algumas restrições em torno da cavalaria, somente os filhos de cavaleiros ou aqueles que comprovassem que pertenciam à nobreza poderiam ser armados cavaleiros. Cada vez mais, ela se torna uma classe fechada, destinada a atender apenas a uma elite específica:

A situação muda a partir do fim do século XII, em ligação com uma forte reação nobiliária suscitada pela ascensão econômica e social da burguesia e dirigida contra ela. Essa reação é expressa ao mesmo tempo nos textos históricos e na literatura. Ela leva a proibir, a partir daí, a investidura que se tornara altamente honorífica aos filhos de famílias plebeias. Em outros termos, a aristocracia fecha aos não-nobres o acesso à cavalaria, que ela reserva para seus filhos. Vários documentos legislativos traduzem em fatos essa nova atitude. A partir de 1154, na Sicília normanda, os Tribunais de Ariano exigem de todo homem que queira ser investido a prova de que ele conta com um cavaleiro entre seus ancestrais. Em 1186, o imperador Frederico Barba Ruiva infligiu uma multa a todo senhor que investisse filhos de clérigos ou camponeses. Entre 1200 e 1230, os costumes, registrados por escrito em diversas regiões, reservam o acesso à cavalaria apenas aos filhos de cavaleiros ou donos de terras consideradas nobres (FLORI, 2005, p. 122).

Nesse momento, estava vetado a um simples camponês o direito de fazer parte da ordem da cavalaria. Já não era mais a coragem, a destreza guerreira e atitudes nobres e valorosas que podiam fazer um homem ser armado cavaleiro, mas a herança sanguínea que ele possuía. No final do século XIII a nobre corporação de guerreiros consolidou-se como uma confraria nobiliária de características honoríficas.

Historicamente, a cavalaria secular foi criada para atender às necessidades do senhor feudal. Cabia a ela manter a ordem do feudo, protegê-lo e guerrear contra os inimigos daqueles a quem servia. Mesmo que os guerreiros pertencentes a esse tipo de cavalaria fossem cristãos confessos e carregassem dentro de si os mandamentos de Cristo, a partir do momento que seus senhores ordenassem-nos a fazer algo que, de alguma forma, contrariasse os preceitos religiosos, por lealdade eles tinham a obrigação de atender. Isso porque não cabia à cavalaria secular defender os interesses da Igreja, mas unicamente os do seu suserano.

No âmbito da literatura, os cavaleiros pertencentes à cavalaria secular também se destinam a atender aos desejos dos senhores que os investiram. Além disso, os homens pertencentes a esse tipo de ordem guerreira prezam por provar a todos a sua destreza e força nas batalhas e por afirmar a sua supremacia ante todos à sua volta, principalmente seus inimigos. Um exemplo dado por Jean Flori (2005) é o próprio Rolando, personagem principal e que dá nome à *Canção de Rolando*. Para o autor, a

atitude desse personagem, caracterizado nessa canção de gesta como “um fiel vassalo e um santo mártir” (p. 158), de combater até a morte um número incalculável de sarracenos, por seu tio e senhor Carlos Magno, e tentar resistir além do limite de suas forças, faz com que ele pareça mais apegado à sua glória que ao sucesso da sua missão. Conforme Flori (2005, p. 159), “sua verdadeira motivação parece ser mais de vassalagem do que cristã, mais de linhagem do que de vassalagem”.

Erec et Enide, de Chrétien de Troyes (1991), também traz concepções sobre a ordem de cavalaria típicas da *militia saeculari*. Nessa novela, o autor narra a história de um corajoso cavaleiro chamado Erec que se apaixona por uma moça, Enide, e recebe-a em matrimônio. Contudo, o amor dele por essa jovem o afasta de seus compromissos de cavaleiro, pois, para estar sempre ao lado da amada, o cavaleiro deixa de frequentar os torneios, fato que faz com que ele ganhe má reputação por todo o reino. Sua esposa tenta, a todo o custo, esconder-lhe esse fato, no entanto, um dia, inevitavelmente Erec descobre tudo e decide partir com ela em busca de aventuras.

No intuito de recuperar sua fama de valente e sua glória e também para recuperar a admiração de sua esposa, Erec lança-se ao lado dela numa jornada errante, buscando lutar com todos os cavaleiros que se sentissem atraídos por sua mulher. Durante suas batalhas, o guerreiro impedia que Enide o auxiliasse avisando-o de qualquer perigo. Após muitas lutas, os dois terminam sua aventura e podem, enfim, retornar para casa em paz para desfrutar do amor que sentiam um pelo outro, pois a honra e a valentia de Erec haviam sido totalmente restauradas e ele já era novamente respeitado por todos.

Como vimos, a principal motivação de Erec durante toda a história é recuperar sua fama e provar a todos sua força e destreza guerreiras. Ele sai numa aventura incerta para provar a si mesmo, a sua esposa e a todo o reino que continuava sendo um cavaleiro forte, bravo, valente e temível. Nesse sentido, esse personagem dessa novela de Chrétien carrega em si aspectos importantes da cavalaria secular literária, pois em nenhum momento Erec combate em prol dos interesses da Igreja ou para agradar a Deus, muito pelo contrário. O herói age em defesa de sua própria honra.

Saindo um pouco do universo da literatura cortês e adentrando nas produções literárias escandinavas medievais, deparamo-nos com outro gênero que também surgiu nesse período, a saga, que possui algumas especificidades e costuma ser classificado pelos referências temáticas que apresenta. Como afirma Johnni Langer

(2009), há, na literatura nórdica, em geral, alguns tipos de sagas como: lendárias, de reis, de família, de bispos e de cavalaria – traduzidas ou de origem nativa. Apesar de elas terem sido produzidas em diversos países nórdicos, o autor salienta que é na Islândia que as sagas, de fato, tomam uma maior proporção, disseminam-se e frutificam-se.

De todos esses tipos de sagas, dois deles interessam bastante para a reflexão que faremos sobre os aspectos da cavalaria secular na literatura: as lendárias, que retratam os tempos antigos das terras do norte, e as de cavalaria. Isso porque diversas sagas lendárias islandesas possuem um caráter épico e receberam, ao longo do tempo, algumas influências da literatura cortês europeia e as de cavalaria são, em grande parte, traduções e recriações de algumas novelas, como é o caso de *Tristrams saga ok Ísöndar*, o *Tristão e Isolda* na versão nórdica.

As novelas de cavalaria de origem europeia causaram fortes impactos na Islândia, devido ao fato de que, juntamente com elas, chegaram também novos ideais heroicos e visões sobre as relações humanas. Por meio do contato com essa literatura, as narrativas islandesas ganharam, conforme Théo de Borba Moosburger (2009), “o colorido da aventura fantasiosa, personagens femininos mais vivos e amores idealizados” (p. 26).

Contudo, vale salientar que esse contato da literatura medieval europeia e nórdica se deu, principalmente, por meio da cristianização da Islândia. A própria criação das sagas só foi possível após a chegada da Igreja cristã, pois por meio dela houve a importação das letras latinas e do pergaminho, fato que possibilitou a escrita de textos mais longos. Antes disso, a literatura era registrada em runas, que limitavam a extensão das criações literárias. A partir do alfabeto latino, as narrativas mitológicas e heroicas nórdicas, presentes anteriormente apenas na oralidade, puderam, enfim, ser redigidas.

Comentaremos brevemente sobre Sigurd, personagem central de uma saga islandesa lendária do século XIII intitulada *Saga dos Volsungos*, pois a narrativa a qual esse personagem está ligado apresenta traços cortesês, como diversos eventos cavaleirescos e personagens femininas centrais, que apontam para uma provável influência da novela de cavalaria europeia na literatura nórdica medieval. O próprio Sigurd possui um código de conduta guerreiro que está muito próximo ao que geralmente encontramos nos personagens heroicos das novelas de cavalaria que estão atrelados à cavalaria secular ou mundana.

A *Saga dos Volsungos*, de autoria anônima, retrata, de forma geral, a mesma lenda que é narrada também no épico alemão medieval *Canção dos Nibelungos*. Nela, contam-se os grandes feitos e padecimentos dos descendentes do rei Volsung, bisneto de Odin. Entre todos os heróis descendentes desse monarca nórdico dos quais a obra ocupa-se, destaca-se Sigurd, que surge na narrativa como um rei e também um cavaleiro mais valente e forte de seu tempo e, por isso, temido por seus inimigos. Inclusive, a ele é dado maior espaço dentro do próprio texto, pois seus feitos são narrados do capítulo XII ao XXXIII.

O nome de Sigurd, em nórdico antigo, significa, como afirma Amorim (2013, p. 86), “favorecido pela vitória”. Em dois momentos específicos da história, o narrador refere-se a ele literalmente como cavaleiro; e, de fato, esse personagem apresenta traços próprios do herói cortês medieval. Sigurd surge aos nossos olhos como um guerreiro forte, valente, justo, leal, que é sempre campeão em suas batalhas. Até mesmo os deuses conspiram ao seu favor e protegem-no, dando-lhe alguns direcionamentos, livrando-o de todo mal e inclusive da morte. O herói só encerra sua jornada na terra quando o próprio Odin decide que é a hora certa. De acordo com Amorim (2013), ele encerra em si os mais importantes ideais guerreiros vikings:

O herói é sempre um modelo, e esse personagem acabou encarnando os antigos ideais tão caros aos vikings: nobreza, retidão, fidelidade. É importante lembrar que a figura de Sigurðr como várias outras figuras heroicas, possui em sua estrutura elementos comuns e de certo modo Sigurðr possui alguns atributos típicos do herói de cavalaria medieval repleto de conotações honoríficas, idealistas e éticas, a saber: a superioridade de seu equipamento e a excelência de seu comportamento e seu físico (AMORIM, 2013, p. 86).

Como vimos, além de possuir os códigos de conduta típicos dos guerreiros vikings, esse personagem também apresenta aspectos que são próprios do herói cortês, fato que, por si, já aponta para o contato que os autores nórdicos desse período tiveram com as novelas de cavalaria medievais europeias. Assim como diversos cavaleiros cortesões como Lancelote, Erec, Tristão e Galaaz, Sigurd também é apresentado como um guerreiro que possui uma supremacia ante os demais, tanto por suas excelentes armas, quanto pelo seu elevado senso de justiça, sua moral e beleza. A boa aparência do descendente de Odin, assim como a de outros heróis cavaleirescos, está diretamente atrelada ao seu ótimo caráter. Essa ideia da beleza do herói ser um dos reflexos de suas virtudes é muito próxima do conceito da *kalokagathia* grega. A supremacia de Sigurd entre todos os homens do seu tempo é destacada e prevista desde o momento de seu nascimento:

Conta-se que Hiordis dá a luz a um menino, e ele é levado à presença do rei Hialprek. O rei alegrou-se ao ver os olhos penetrantes que o garoto tinha à frente, e disse que ninguém jamais seria seu igual ou seu equivalente, e ele foi respingado com água e chamado Sigurd. Com relação a ele, todos dizem a mesma coisa: ninguém é páreo para ele em conduta ou estatura. Ele foi criado lá junto ao rei Hialprek, em meio a muito afeto. E, mesmo com todos aqueles nobilíssimos homens e reis sendo mencionados nas velhas histórias, ainda assim Sigurd será, em força e em façanhas, em obstinação e em valor, superior a qualquer outro homem do norte do mundo (ANÔNIMO, 2009, p. 66).

Ao possuir idade para tornar-se um guerreiro, ele realiza o seu primeiro feito heroico: vingar a morte de Sigmund, seu pai. Desse modo, o herói pretendia lavar a honra de toda a sua descendência, dando cabo da vida daquele que, covardemente, havia tirado a de Sigmund. Somente após terminar essa missão e deixar os deuses e seus parentes satisfeitos, por ter feito justiça àqueles do seu sangue, parte para cumprir uma de suas mais gloriosas e difíceis aventuras, encontrar o dragão Fafnir e matá-lo.

Após exterminar Fafnir, que algumas vezes é retratado como um dragão e em outras aparece como uma serpente gigantesca, ele continua errante, vagando pelo mundo em busca de novos combates. Nesse momento, sua vida encontrava-se repleta de constantes vitórias e todos à sua volta o respeitavam. Contudo, isso tudo começa a mudar quando ele encontra uma Valquíria chamada Brynhild, apaixona-se por ela e faz-lhe votos de amor eterno.

Durante o momento em que Sigurd esteve ao lado de Brynhild, tornou-se ainda mais vitorioso e excelente no campo de batalha. Sua amada sempre lhe conferia proteção em seus combates. No entanto, sua sorte muda a partir do momento em que, ao ser enganado por Grimhild, o herói bebe uma poção enfeitiçada que o faz esquecer Brynhild e possibilita que ele se apaixone e faça juras de amor a outra mulher. A partir daí, aquela Valquíria que cumpria a sua missão de proteger da morte o valente guerreiro a quem amava nos perigosos combates em que ele se envolvia, ao perceber que fora traída, assinala, de vez, os infortúnios que acometerão Sigurd.

Ao perceber que o guerreiro havia recebido em matrimônio outra mulher e se ver casada com o irmão da esposa de Sigurd, devido à ajuda que este havia oferecido para o cunhado no período em que ainda se encontrava esquecido de seu amor por ela, Brynhild, magoada e triste, convence seu marido a armar uma conspiração contra ele e tirar-lhe a vida. Após ter seu plano consumado, a Valquíria, não tendo mais motivos para viver, visto que seu amado, o homem ao qual tinha prometido amor eterno, jazia morto, suicida-se.

Nota-se, ao observar o caráter guerreiro de Sigurd, que o herói se esforça para manter a sua fama de cavaleiro destemido e forte. Para isso, por diversas vezes, ele sai, errante, em busca de combates gratuitos e fortemente sangrentos, nos quais ele possa reafirmar a sua força e supremacia. Nesse guerreiro não há espaço para compaixão ou misericórdia de seus inimigos, características apenas possíveis na cavalaria cristã. Entretanto, encontramos nele uma extrema coragem, força, justiça e fidelidade à sua descendência, aos seus princípios e à sua dama, que são aspectos próprios do código de ética cavaleiresco. Ao trair o amor de Brynhild, vê-se claramente que o herói não fez nada disso por mal, mas por ter sido enganado.

Um elemento importante da cavalaria que está presente na *Saga dos Volsungos* é o seu caráter honorífico e heroico. Por ser filho de um pai nobre e guerreiro, Sigurd herda o direito de ser armado cavaleiro. O seu ofício é obtido, assim como ocorreu com diversos cavaleiros da história e da literatura, desde o dia de seu nascimento, por causa do sangue dos antigos nobres guerreiros que corria em suas veias.

Voltando à literatura cortês europeia, encontramos outro herói que representa bem o conceito de cavalaria secular literária: Tristão. Pertencente a uma das novelas que melhor expôs a temática do amor cortês e que trouxe bastante impacto para a sociedade do período por abordar a temática do adultério (BARBER, 2007), o herói carrega em si tanto a lealdade à sua amada, quanto ao rei que o armou cavaleiro. Seus grandes feitos guerreiros são realizados para diversas funções: a defesa do senhorio ao qual serve e do rei, a proteção de sua amante e também como prova de sua força a todos aqueles que o cercam.

As primeiras versões do *Tristão e Isolda* foram escritas no século XII por autores normandos. A princípio, essa obra estava isolada, todavia, um século mais tarde, ela passou a ser incorporada ao Ciclo Arturiano. Os dois escritos mais antigos que se tem notícia foram compostos por Bérout, entre 1160 e 1190, e por Tomás da Inglaterra, por volta de 1170. O próprio Chrétien de Troyes adiciona Tristão como um dos personagens de *Cligès* e também alude nessa obra ao seu caso amoroso com a rainha irlandesa Isolda. Na primeira metade do século XIII, surgiu uma versão em prosa de autoria anônima atualmente denominada *Tristão em prosa*, que traz algumas passagens dos manuscritos de Bérout e de Tomás e insere o cavaleiro que dá nome à obra entre os que compõem a Távola Redonda (MEGALE, 2008). Alguns anos mais tarde, esse personagem apareceu também em uma das obras do Ciclo da *Post-*

Vulgata, A demanda do santo Graal, como um dos cavaleiros arturianos que estavam em busca do santo Vaso que continha o sangue de Cristo.

Ao longo do tempo, a história desses dois amantes da literatura cortês fascinou a diversas pessoas. Surgiram, da Idade Média até os dias de hoje, muitas traduções e recriações e, inclusive, adaptações para o teatro, do século XIX em diante; e, a partir do início do século XX, também para o cinema¹²². Comentaremos aqui brevemente sobre a sua versão medieval em prosa escrita no século XIII originalmente em francês antigo, dando ênfase, dentre todos os personagens que compõem essa narrativa, ao cavaleiro Tristão.

Tristão é filho do nobre e também cavaleiro chamado Rivalino e de Brancaflor, princesa da Cornualha. Seus pais se apaixonaram e conceberam-no antes de casarem-se no período em que o príncipe de Leônias esteve, por causa de um ferimento em batalha, no castelo Tintagel. Quando soube da gravidez da princesa, Rivalino levou-a consigo para seu reino. No entanto, ela falece durante o parto e o pai de Tristão, anos mais tarde, morre durante uma batalha. A partir desse momento, o jovem filho, ainda aos quinze anos de idade é enviado para viver com seu tio, rei da Cornualha. Entretanto, no princípio de sua estadia no castelo, o herói não revela nem mesmo ao tio que é seu sobrinho e não menciona a sua ascendência nobre e cavaleiresca, fato que lhe daria direito, desde cedo, de ser armado cavaleiro. Tristão vai pelo caminho mais difícil e, por meio da sua força e coragem, anos depois, prova ao rei Marcos que é bom o bastante para tornar-se um de seus guerreiros e é investido cavaleiro:

durante três anos Tristão seguiu Marcos em todas as caçadas. De noite, dormia freqüentemente no quarto real, entre os íntimos e os fiéis. Para lhe ensinar os costumes próprios da Cornualha, Marcos confiou-o ao seu senescal, o sábio Dinas de Lidán, o qual se afeiçoou ao rapaz. Quando Tristão atingiu o vigésimo ano, Marcos doou-lhe armas magníficas e confiou-lhe um dos mais altos postos do seu exército (ANÔNIMO, 1988, p. 13).

O primeiro feito heroico de Tristão consistiu em matar o gigante Morholt, que era irmão da rainha da Irlanda e que vinha, a mando do rei, cobrar uma antiga dívida ao reino da Cornualha, entretanto, seu sucesso nessa aventura não foi total, pois acabou sendo ferido pela lança envenenada de seu inimigo. Como nenhum médico de seu reino conseguia curá-lo, o cavaleiro pediu que o colocassem numa embarcação sem remos e sem vela, a fim de que Deus decidisse qual seria seu

¹²² O primeiro filme inspirado na obra *Tristão e Isolda* foi francês e estreou em 1909.

destino. O mar o leva até a Irlanda, onde ele é tratado, escondendo sua real identidade, pela rainha e por sua jovem filha Isolda, a loura.

Após estar totalmente curado, Tristão regressa à Cornualha e volta a prestar vassalagem ao rei, que nesse momento já tem conhecimento do seu grau de parentesco com ele. Anos depois, o monarca, por ser solteiro há muitos anos, é pressionado pelos barões que estão ao seu serviço a casar-se, frustrando assim, de certo modo, os planos de Marcos, que pretendia fazer de seu sobrinho o legítimo herdeiro do trono. Um tempo mais tarde, o rei decide tomar por esposa a mulher que fosse a dona de um fio de cabelo muito loiro que havia chegado até ele por meio de um pássaro. Ao ver o fio, Tristão percebe que a dona dele era Isolda, a filha do inimigo do rei da Cornualha e se oferece para buscar na Irlanda a futura esposa de seu tio.

Como obter a mão de Isolda para o rei Marcos não era uma tarefa fácil, visto que ela pertencia a um reino inimigo, Tristão parte para trazê-la, mas, ao chegar ao seu país, decide esperar o momento mais propício. Logo uma oportunidade surge, pois o reino da Irlanda padecia devido a um dragão monstruoso ao qual guerreiro algum conseguia vencer e, por isso, o rei havia oferecido a mão da princesa e metade do reino àquele que matasse aquela fera. A partir daí o herói vence o dragão, consegue, por meio de seus feitos guerreiros, estabelecer novamente a paz entre os dois reinos e levar consigo Isolda para entregar ao seu suserano.

No entanto, durante a viagem, o casal ingeriu, devido a intervenção de uma criada da princesa chamada Brangia, um vinho ervoso preparado pela rainha da Irlanda que deveria ter sido tomada pela princesa e pelo rei na noite de núpcias para que os dois se apaixonassem perdidamente um pelo outro, de modo que não conseguissem durante três anos nem ao menos separarem-se por um dia sem correr o risco de morrer. A partir desse momento, Tristão e Isolda iniciam o seu caso de amor, que se desenrola no decorrer de toda a narrativa.

Apaixonado pela mulher de seu tio e suserano, o cavaleiro vê-se num impasse: ao trair o rei, estava de certo modo, sendo-lhe desleal, mas, ao ignorar seu amor por Isolda, trairia seus próprios sentimentos, todos os votos de amor que havia feito para ela e certamente morreria, trazendo também o mesmo trágico fim para sua amante. Durante toda a obra Tristão vê-se dividido pelo amor e pelo dever que tinha em relação àquele que o concedeu o ofício de ser cavaleiro.

De início, como a paixão por Isolda se dava pela força do vinho ervoso e não por sua livre vontade, o herói não possuía culpa por ter um caso com a rainha e, por

isso, suas faltas eram mais compreensíveis aos olhos de Deus, conquanto não fossem perdoáveis. Entretanto, após o término do encantamento, o casal não consegue se separar, pois um sentimento verdadeiro passa a uni-los. Por causa do amor extraconjugal, Tristão e a rainha correm inúmeros riscos, padecem de inúmeros sofrimentos e encontram, no fim da história, a morte.

Antes de apaixonar-se por Isolda, Tristão é apresentado como um cavaleiro impecável, destemido e forte. Somente ele conseguia ter destreza guerreira e sabedoria o suficiente para dar cabo das aventuras mais perigosas. Nenhum outro guerreiro, por maior e mais forte que fosse, como foi o caso do gigante Morholt, conseguia superá-lo. Tristão era temido por muitos e sua fama de bom combatente percorria os demais reinos. Contudo, a partir do momento em que ele envolve-se com a rainha da Cornualha, sua bravura mantém-se, mas, pouco a pouco, sua lealdade ao rei perde a credibilidade perante os súditos e demais nobres.

Durante uma parte considerável da narrativa, Tristão tenta, por meio de seus serviços ao rei e da defesa do reino, recuperar a confiança do monarca. Todos os seus atos estão voltados para agradar a Marcos, conservar o amor de Isolda e promover sua fama de bom cavaleiro, no intuito de ser chamado novamente para a corte do palácio de Tintagel. Os combates travados por Tristão e suas vitórias se dão em prol da exaltação de seu próprio nome e de sua linhagem e para provar as suas virtudes ao seu suserano.

Nos últimos capítulos da narrativa, o herói tenta esquecer seu amor por Isolda, a loura, pelo bem de sua amada e por amor a seu senhor, embora a ideia de sua amante nos braços do rei lhe trouxesse repulsa e ciúmes. Pensando que a rainha estava feliz ao lado do marido, Tristão esforça-se para encontrar um novo amor nos braços de Isolda das mãos brancas e casa-se com ela, descumprindo, de certo modo, os votos que havia feito àquela que verdadeiramente amava. Contudo, na noite de núpcias, ele não consegue tomá-la em seus braços como sua esposa, pois a imagem da rainha vinha sempre à sua mente. O casamento e a aparência de sua mulher, que, segundo a narrativa, tinha traços muito semelhantes aos de Isolda, a loura, não foram suficientes para que ele se apaixonasse novamente.

Tristão é, ao mesmo tempo, cavaleiro das armas e do amor. No entanto, embora em seus combates fosse sempre impecável e imbatível, lutando e ganhando, por sua destreza, força e agilidade, é pelo amor que o herói deixa-se, ao fim, vencer. Após a sua morte e a de Isolda, o rei, reconhecendo o valor guerreiro de seu sobrinho

e perdendo as faltas de seu sobrinho e esposa, pede que seus súditos trouxessem os corpos do casal e que lhes dessem um sepultamento digno. Apesar de ter amado sua mulher, Marcos reconhece que como vassalo Tristão havia sido sempre perfeito e extremamente leal ao lutar em prol do reino ao qual servia.

Como um bom cavaleiro secular, Tristão esforça-se para agradar ao seu senhor, servindo-o em tudo aquilo que ele pedisse. Seus feitos guerreiros são movidos pelos interesses do rei e pela vontade do próprio cavaleiro de provar a todos sua supremacia nas batalhas. Apesar de ele ser declaradamente cristão, nota-se que a sua espada e sua força não estão à serviço da Igreja ou de propósitos espirituais, mas do seu senhor e de sua amada.

A crença em Jesus Cristo não faz o herói ser pertencente à *militia Christi*, pois para fazer parte dela é preciso de uma postura em batalha e de códigos de ética específicos desse tipo de cavalaria. Por exemplo, no episódio em que Tristão vai até a floresta solitária para enfrentar o gigante Beliagog, que era o dono de todo aquele espaço, e conseguir, a partir de sua vitória, construir uma casa para si naquele lugar, o guerreiro concede clemência ao seu adversário após decepar-lhe uma das pernas e poupa-lhe a vida. No entanto, essa atitude não se dá por piedade, sentimento tipicamente cristão, mas porque o gigante implora por sua própria vida e promete-lhe em troca dela diversos bens a Tristão.

O fato de um cavaleiro ser adepto do Cristianismo, como pudemos observar e a exemplo do que ressalta Flori (2005), não é um fator determinante para que ele faça parte da cavalaria cristã, muito pelo contrário. O que faz um cavaleiro fazer parte dessa ordem guerreira ou da secular é, em maior grau, a resposta a seguinte indagação: em função de quem e para que são realizados os seus feitos guerreiros?

3.4.2 Cavalaria cristã

A recusa ao porte de armas e à participação de combates sangrentos foi um dos principais, senão o principal, fator da perseguição dos primeiros cristãos no Império Romano. O derramamento gratuito de sangue foi algo, durante muitos séculos, fortemente combatido pelo Cristianismo. Contrariando, de certo modo, alguns preceitos do Antigo Testamento, que opunha os judeus, tidos como “eleitos”, às demais nações, apresentadas como inimigas do povo de Deus a serem combatidas e destruídas, Jesus Cristo trouxe uma mensagem pacifista e universalista, que estendia

todas as promessas bíblicas a qualquer pessoa do mundo que se convertesse verdadeiramente. Durante toda a sua vida e inclusive na morte, ele pregou em prol da não violência e condenou o uso de armas e da força bruta, afirmando que o principal combate não era físico, mas espiritual.

A partir desse momento, os cristãos dos primeiros séculos adotaram uma postura absolutamente pacifista, fato que incomodou diversos imperadores romanos entre os séculos I e III. Devido a isso, a Igreja defendia, desde seus primórdios, o não exercício do serviço militar para os cristãos. De acordo com Jean Flori (2005), até mesmo quando o Império Romano foi ameaçado pelos bárbaros, ela manteve a sua postura contra o combate armado. Ainda segundo o autor, na primeira metade do século III, Hipólito de Roma afirmava veementemente que nenhum homem convertido ao Cristianismo poderia vir a tornar-se soldado, e se o fizesse, seria necessário excluí-lo imediatamente da comunidade dos fiéis.

Contudo, segundo Flori (2005), é importante salientar que essas atitudes rigorosas em relação à proibição de práticas militares nunca foram gerais e absolutas, pois a própria Igreja exigia dos seus membros uma dose de heroísmo nos momentos críticos, nos quais o Império tivesse muita necessidade de soldados. Em contrapartida, como afirma o autor, há numerosos relatos, nos *Atos dos Mártires*, de cristãos que preferiram sofrer uma cruel morte a alistarem-se no exército. O próprio imperador romano Maximiliano nega-se a tornar-se soldado pelo fato de ser cristão e foi, devido a isso, executado.

No entanto, ao contrário do que se possa imaginar diante da elucidação desses fatos, havia, ainda, numerosos cristãos no exército, até mesmo antes do governo de Constantino e ainda mais após. Justamente pela dificuldade que havia em negarem-se ao alistamento no exército, muitos soldados não raramente batizavam-se apenas quando estavam próximos da morte.

A partir do governo de Carlos Magno, a Igreja, como proprietária de terras, passou a ter o dever de fornecer ao rei guerreiros. Entretanto, ela cumpria essa função a contragosto, insistindo sempre na proibição feita aos clérigos da violência e do derramamento de sangue. Também devido aos seus ideais, a Igreja nomeava procuradores judiciais para que eles pudessem em seu lugar cumprir as obrigações que lhe eram devidas pelo recebimento do benefício (FLORI, 2005).

De acordo com Flori, por volta do final do século X, a princípio na Aquitânia, a Igreja realiza algo como assembleias de paz, que se estendem no decorrer do século

XI e XII e que tinham por principal objetivo obter dos cavaleiros um juramento, por meio do qual eles se comprometessem, sob pena de excomunhão, a renunciar toda a violência gratuita contra as igrejas e as pessoas que não pudessem se defender. Essa iniciativa da Igreja ficou conhecida, ao longo do tempo, como a “paz de Deus”. Posteriormente, essa paz de Deus estende-se e transforma-se na “trégua de Deus”, que tentava controlar e restringir as atividades guerreiras, proibindo de forma veemente o uso de armas das noites das quintas-feiras às manhãs das segundas-feiras, em memória da Paixão de Cristo.

Nesse período, as guerras verdadeiramente justas seriam aquelas que tivessem por objetivo principal a proteção da Igreja, da fé e dos fracos. Devido a isso, algumas guerras conduzidas por instituições eclesíásticas foram, de certo modo, sacralizadas. Entretanto, como afirma Flori (2005), embora essas batalhas tomassem um aspecto sagrado, nem por isso a cavalaria era valorizada, muito pelo contrário, pois, conforme o ideal monástico, a Igreja do início do século XI destacava defeitos e diversos pecados que se faziam presentes nos cavaleiros. A *militia* do mundo, ou, em outras palavras, a cavalaria secular, era considerada pela Igreja como algo que estava inteiramente no caminho do mal, pois cometia constantes homicídios e praticava com frequência o sequestro no intuito de receberem recompensas e o butim.

Em 1095, o Papa Urbano II propõe uma saída para que os cavaleiros tenham seus serviços legitimados pela Igreja: abandonar a cavalaria secular para fazer parte da cristã, não por meio de exercícios monásticos, mas guerreiros (FLORI, 2005). É nesse momento que ocorre a Primeira Cruzada, a qual tinha por objetivo libertar o Santo Sepulcro, que estava nas mãos dos povos considerados infiéis desde o ano de 638:

No entanto, ao longo do século XI acelerou-se a evolução que afastou a Igreja e o cristianismo medieval do espírito pacifista do cristianismo primitivo. A Igreja adotou a ideia de uma necessidade, e mesmo uma utilidade, da guerra sob certas condições. A evolução tornou-se decisiva quando no final do século XI a Igreja aderiu por si mesma à guerra santa, às Cruzadas. Combater em nome de Deus e dos fracos foi sancionado por novos ritos que impuseram aos cavaleiros uma espécie de batismo cavaleiresco, o adubamento (LE GOFF, 2011, p. 90-91).

Na Cruzada, em prol de uma guerra que a Igreja julgava ser santa e justa, os cavaleiros estariam fazendo um bom uso das armas, de acordo com diversos líderes religiosos do período. Por meio dela, os cavaleiros peregrinos utilizariam seu armamento contra os sarracenos e muçulmanos, que eram assimilados aos pagãos

da Antiguidade Clássica e, por isso, diabolizados; e combateriam o mal. Como afirma Jacques Le Goff (2011), é somente a partir da Reconquista, da retomada realizada essencialmente por artifícios militares pelos cristãos que a cavalaria pode estar na visão da Igreja, finalmente, em primeiro plano. No entanto, cabe ressaltar aqui que esse prestígio só foi concedido para aqueles guerreiros que se submeteram aos preceitos e às normas de conduta determinados pelos eclesiásticos.

É a partir da Primeira Cruzada que o termo *militēs Christi*, outrora utilizado em referência aos eclesiásticos, aparece em relatos escritos em referência a uma nova ordem guerreira estabelecida pela Igreja, a cavalaria cristã. O século XI marca a primeira tentativa de colocar os cavaleiros a serviço dos interesses da Igreja. No entanto, de acordo com Duby (1989) e Flori (2005), essa Cruzada não obteve todos os seus propósitos, pois parte dos cavaleiros que retornaram foram embora para seus países de origem e outros retomaram as antigas práticas da cavalaria secular:

Entre o ideal que a Igreja enaltecia e o que era adotado há muito tempo pela cavalaria, a luta havia se tornado demasiadamente desigual. Apesar das tentativas repetidas da Igreja de infundir seus próprios valores nos da cavalaria, a ideologia cavalheiresca havia acabado por impor os seus valores, portadores de uma ética muito mais profana e mundana (FLORI, 2005, p. 138).

Entre os séculos XII e XV, motivadas pelo contexto das Cruzadas, surgem ordens religiosas militares, de “cavaleiros de Cristo”, que reuniam combatentes montados que eram ao mesmo tempo monges e guerreiros, como, por exemplo: a Ordem Hospitalar de São João de Jerusalém, em 1113; a Ordem do Templo, em 1120; a Ordem de Calatrava, de Santiago e a Confraria de Évora, fundadas entre 1158 e 1175.

No entanto, segundo Le Goff (2011), nota-se, apesar e mesmo após todas as Cruzadas e da aceitação da guerra conquanto fosse justa, que as relações entre cavaleiros e a Igreja eram um tanto quanto complicadas ainda. Isso porque os torneios, feitos para tanto divertir multidões quanto para o exercício militar incomodava muito aos eclesiásticos, pois, para eles, essas atividades eram “uma exaltação mal controlada da violência, um desvio da guerra justa para um espetáculo excitante” (p. 92), nas quais diversos cavaleiros podiam morrer gratuitamente, inclusive. Devido a isso, o Concílio de Latrão banuiu os torneios da cristandade; entretanto, essa medida fracassou e estabeleceu profundos conflitos entre a Igreja e a cavalaria, porque eles configuravam-se como um dos principais divertimentos para a sociedade do período e eram muito caros aos cavaleiros.

A partir desse momento, estabeleceram-se princípios muito claros que determinavam a nova cavalaria criada pela Igreja cristã: o respeito aos princípios bíblicos; o distanciamento da violência gratuita, feita apenas por vaidade, para provar às demais pessoas do mundo uma força guerreira; o combate somente sob a condição de uma causa justa; a caridade; a defesa da Igreja, dos órfãos e das viúvas; jamais lutar com outros guerreiros que não estivessem em condições justas de combate; estar sempre em oração e manter-se sempre longe dos torneios. Seguindo quase todos esses preceitos, exceto o que diz respeito à proibição de justas e torneios que ele mesmo defende, Ramón Lull, em seu *Livro de Ordem de Cavalaria*, escrito no século XIII, retrata alguns aspectos básicos e princípios de um bom cavaleiro servidor de Cristo:

Ofício de cavaleiro é manter viúvas, órfãos, homens despossuídos; porque assim como é costume e razão que os maiores ajudem a defender os menores, e os menores achem refúgio nos maiores, assim, é costume da ordem de cavalaria que, por isso porque é grande e honrada e poderosa, vá em socorro e ajuda a aqueles que lhe são debaixo em honra e em força. Logo, se isto é assim, se forçar viúvas que tem mister de ajuda, e deserdar órfãos, que tem mister de protetor, e roubar e destruir os homens mesquinhos e despossuídos, a quem o homem deve empenhar, se concorda com a ordem de cavalaria, maldade e engano e crueldade e falta se convém à ordem e à nobreza e à honra; e se isto é assim, então cavaleiro e sua ordem são contrários aos princípios da ordem de cavalaria (LLULL, 2000, p. 7-8).

O filósofo catalão, ao relatar as virtudes que o cavaleiro cristão deve ter, ressalta, ainda, que de nada adianta ele possuir todas as qualidades morais e físicas possíveis, se não possui uma alma igualmente virtuosa:

Assim com todos estes usos acima ditos pertencem ao cavaleiro quanto ao corpo, assim justiça, sabedoria, caridade, lealdade, verdade, humildade, fortaleza, esperança, esperteza e as outras virtudes semelhantes a estas pertencem ao cavaleiro quanto à alma. E, por isso, o cavaleiro que usa destas coisas que pertencem à ordem de cavalaria quanto ao corpo, e não usa quanto à alma daquelas virtudes que pertencem à cavalaria, não é amigo da ordem de cavalaria, porque se o fosse, seguir-se-ia que o corpo e a cavalaria juntos fossem contrários à alma e à suas virtudes, e isso não é verdade (LLULL, 2000, p. 5).

A literatura foi talvez o espaço no qual o conceito de cavalaria cristã, criado e disseminado pela Igreja, teve maior sucesso e repercussão. As Cruzadas não tiveram, como vimos no capítulo anterior, o impacto esperado por diversos clérigos. Muitos cavaleiros não se submeteram totalmente aos rígidos códigos de conduta impostos pela Igreja e até mesmo algumas ordens de cavalaria religiosas deixaram-se corromper (FLORI, 2005).

No entanto, é importante salientar que, embora a maioria das novelas de cavalaria produzidas entre os séculos XII e XIV trouxessem em maior parte as concepções guerreiras da *militia Christi* em detrimento da *militia saeculari*, os ideais de cavalaria presentes nos escritos literários não eram exatamente iguais àqueles que foram propostos originalmente pela Igreja:

Por mais diferentes que sejam os ideais propostos à cavalaria pela Igreja e pela literatura aristocrática e romanescas eles convergem em muitos pontos; aqueles, em particular, que tendem a elaborar um código de conduta menos violenta, poupando vidas humanas nos meios guerreiros aristocráticos e nas populações “civis” cristãs, sobretudo entre os membros do clero e entre as mulheres. Essa constatação não tem nada que surpreenda: muitos poetas e romancistas eram eles próprios clérigos ou, ao menos, haviam sofrido uma forte influência eclesiástica em sua formação inicial.

Todavia, como observamos, as divergências entre esses dois ideais não são poucas, tanto no nível da ética quanto da ideologia. Podemos, a grosso modo, distinguir dois períodos sucessivos. Cada um deles é marcado por uma tentativa de impregnação ideológica obtida muito parcialmente. O fracasso relativo dessas tentativas produz, nos dois casos, soluções de substituição que reafirmam, a sua maneira, sua própria concepção de ideal cavaleiresco. A primeira elabora a noção de guerra santa e resulta na cruzada de um lado e nas ordens religiosas militares do outro lado. A segunda cria o modelo cavaleiresco e conduz às práticas da Guerra dos Cem Anos e às ordens laicas de cavalaria (FLORI, 2005, p. 175-176).

Apesar de ter alguns pontos de contato e de distanciamento, a literatura e a realidade empírica dos guerreiros montados, por vezes, confundia-se, pois, inspirados nas grandes aventuras e prodígios realizados pelos cavaleiros da Távola Redonda, por exemplo, muitos desejavam repetir os feitos heroicos dos personagens literários e diversos homens saíram em busca do verdadeiro santo Graal ou até mesmo da lança que sangra, utilizada por um soldado romano para atestar a morte de Cristo. A partir da narrativa inacabada de Chrétien de Troyes, muitas outras, seguindo um enredo semelhante, surgiram e inúmeros santos graais foram encontrados da Idade Média até os dias de hoje, inclusive (BARBER, 2007).

A força que a literatura exercia sobre seus leitores era tamanha, que muitos consideraram que o santo Graal, ao qual muitos cavaleiros cristãos das novelas de cavalaria arturiana almejavam, constituía-se como uma verdadeira relíquia do Cristianismo. No entanto, a própria Igreja sempre negou veementemente esse fato. O santo Vaso, nas palavras do autor Richard Barber (2007), é uma criação literária de Chrétien e, por isso, o verdadeiro jamais poderá ser encontrado fora dos limites da literatura.

A cavalaria literária cristã terminou por criar e recriar códigos de ética e valores que inspiraram a ação muitos guerreiros e o surgimento de conflitos armados durante toda a Idade Média (FLORI, 2005). A literatura medieval ibérica, por exemplo, tematizou, com certa frequência, a luta contra os mouros no período da Reconquista e estimulou o combate a esse povo, visto, muitas vezes, como uma verdadeira personificação do mal a ser extirpada.

No *Poema de Mio Cid*, de autoria anônima, escrito em meados do século XII, encontramos alguns elementos importantes para reflexão e problematização do conceito da cavalaria cristã transposto para a literatura. Obra considerada como o primeiro monumento literário de maior importância em língua espanhola, essa canção de gesta narra a trajetória de um cavaleiro chamado Rodrigo Díaz de Vivar, conhecido também pelo epíteto de Cid, El Campeador, após ter sido exilado pelo rei Alfonso VI.

O poema é dividido em três partes: os cantares I, II e III (ou, respectivamente, o cantar do desterro, o das bodas e o da afronta de Corpes). Na primeira parte, expulso de sua terra, o herói deixa sua esposa Jimena e suas duas filhas Sol e Elvira sob os cuidados de um abade e inicia uma campanha militar ao lado de um exército que o segue em terras não cristãs. No segundo cantar, Cid sai vitorioso em todas as suas batalhas e, por causa disso, os dois infantes de Carrión pede as filhas do guerreiro em casamento. Já na terceira e última parte, os genros de Cid mostram-se como verdadeiros covardes e para se vingarem do sogro, abandonam suas esposas, ultrajando-as. A partir desse momento, o cavaleiro empenha-se em vingar-se e dirige-se ao rei Alfonso VI para exigir justiça. Após isso, os infantes são vencidos pelos guerreiros por aqueles que estão sob o comando de seu antigo sogro, as filhas de Cid são pedidas em casamento pelos infantes de Navarra e Aragão e o herói pode ter, enfim, as honras que merece.

Rodrigo Díaz de Vivar é retratado na obra como um cavaleiro cristão, bastante temente a Deus, devoto e respeitado por todos aqueles que o conhecem por sua boa conduta e excelente cavalaria. Mesmo após o desterro, todo o reino ainda reconhece nele um homem de alto valor. Eternizado no *Poema de Mio Cid* como um perfeito guerreiro cristão, esse personagem da literatura medieval ibérica foi inspirado por um cavaleiro de mesmo nome que viveu na segunda metade do século XI. No entanto, de acordo com alguns autores que pesquisaram sobre a sua vida e debruçaram-se sobre a obra inspirada por ele, como Colin Smith (2008), foi comprovado historicamente que ele, além de ser um cavaleiro que defendeu os interesses dos reis

cristãos e que recuperou para eles boa parte do lado oriental da Península Ibérica, também lutou ao lado de governantes árabes, recebendo por esse serviço pagamentos altos.

Todavia, apesar de ter lutado em prol tanto de cristãos quanto de árabes, Rodrigo Díaz de Vivar eternizou-se na literatura por sua luta contra os mouros. Na obra, nunca se esquecendo de pedir conselhos a Deus ou clamar Seu nome, o herói, seguindo o propósito das cruzadas, luta, em combates sangrentos, para livrar a Península Ibérica do domínio dos “infiéis”. Contudo, apesar de encontrarmos nesse personagem uma profunda devoção ao Cristianismo e um desejo árduo de lutar contra o domínio mouro, observa-se que não é apenas em prol de sua fé que ele age, mas principalmente para reaver a sua honra e o respeito do rei de Leão. Por exemplo, no episódio do abandono de suas filhas, ao saber do ocorrido, o herói deixa transparecer uma de suas grandes preocupações em relação a isso, a desonra que tudo aquilo trouxe:

Lieves el mandado a Castiella al rey Alfonso;/ por mi besa le la mano d'alma e de coração/ - cuemo yo so su vassallo y el mio señor -/ desta desonra que me an fecha los infantes de Carrion/ quel pese al buen rey d'alma e de coração./ El caso mis fijas, ca non gelas di yo;/ quando las han dexadas a grant desonor/ si desonra i cabe alguna contra nos/ la poca la grant toda es de mio señor./ Mios averes se me an levado que sobejanos son,/ esso me puede pesar con la otra desonor./ Aduga melos a vistas o a juntas o a cortes/ commo aya derecho de infantes de Carrion,/ ca tan grant es la rencura dentro en mi coração (ANÔNIMO, 2008, p. 249)¹²³.

Ser um vassalo fiel e restaurar a sua dignidade são as mais importantes preocupações de Cid em toda a sua jornada. A luta desse herói contra os árabes é, inclusive, motivada e impulsionada pelo seu desejo de agradar ao seu suserano e provar a sua integridade moral. No entanto, há também nesse guerreiro aspectos fundamentais da cavalaria cristã: o desejo de ser, acima de tudo, um bom cristão e um homem temente a Deus, a defesa dos mais fracos e da Igreja, a correção e a probidade. Sendo assim, nota-se que há um misto de características tanto da *militia Christi* quanto da *militia saeculari* na conduta militar de Rodrigo Díaz de Vivar.

¹²³ “Mandaste ordem a Castiella ao rei Afonso;/ por minha causa ele beija a mão da alma e do coração/ - como sou seu vassalo e meu senhor -/ desta libertinagem que me deram os infantes de Carniça/ que apesar dos bons rei de alma e coração./ O caso meus fixos, não podem gelas di yo;/ quando eles os deixaram para conceder desonor/ se houver desacordo e houver algum contra nós/ o pouco que conceder tudo é do meu senhor ./ Mios averes Disseeram-me que estão sujeitos a nós,/ que podem me sobrecarregar com o outro dissonor./ Julgá-los em audiências ou reuniões ou tribunais/ como a lei dos infantes de Carniça,/ quão grande é o rancor dentro do meu coração” (tradução minha)

Ainda tratando do *Poema de Mio Cid*, destacaremos outro personagem que, embora seja secundário na obra, é de suma importância para refletirmos um pouco mais sobre a cavalaria cristã literária: o clérigo Don Jheronimo. Esse personagem surge a partir dos versos 1287 e 1288 e possui na obra uma dupla função: a de dar alento e conselhos aos partidários de Cid e a de combater e matar a maior quantidade de mouros possível. Nesse sentido, como afirmam Gutiérrez Aja e Riaño Rodríguez (2006), o poema retrata algo que foi bastante comum, pois no período da Reconquista:

tanto los cristianos en general como los clérigos sentían que la guerra contra los moros, además de posibilitar las conquistas de unas tierras, era una lucha contra el infiel, una verdadera cruzada, en la que los obispos eran los primeros en participar. Son muchos los ejemplos que podíamos recordar de ese “tipo de obispos y abades” quemanejaban las armas contra los moros y hasta dejaban las vidas en las batallas (GUTIERREZ AJA; RIAÑO RODRÍGUEZ, 2006, p. 307).

Don Jheronimo une-se ao séquito de Cid para ter a oportunidade de servir a Igreja não só com seus sermões, mas também pela força da espada. Esse personagem apresenta um modelo de clérigo que é bastante louvado por São Bernardo de Claraval no tratado *Liber ad Milites Templi de Laude Novae Militiae*: do sacerdote que, além de exemplar no seu ofício de pregador da mensagem cristã, é também um exímio guerreiro que luta em nome do Cristianismo. Prova disso são essas palavras que o clérigo profere durante um de seus sermões para os cavaleiros que estavam sob o comando de Cid:

‘El que aqui muriere lidiando de cara/ prendol yo los pecados e Dios le abra el alma./ A vos, Çid don Rodrigo – ¡em buen ora çinxiestes espada! –/ hyo vos cante la missa por aquesta mañana;/ pido vos un don e seam presentado:/ las feridas primeras que las aya yo otorgadas’ (ANÔNIMO, 2008, p. 207).

Sobre o bispo Jheronimo, o poema ainda o descreve como “caboso coronado/quando es farto de lidiar com armas las sus manos/ non tiene en cuenta los moros que ha matados;/ lo que caye a el mucho era sobejano.” (ANÔNIMO, 2008, p. 2010). Como vimos, além de um excelente religioso, ele apresenta-se também como um guerreiro forte, que cumpre a sua função no campo de batalha de exterminar a ameaça moura.

A conduta de Don Jheronimo no decorrer da obra aproxima-o da noção de cavalaria cristã ibérica. Aderindo ao propósito das Cruzadas, ele não aceita contribuir apenas com a sua pregação. Livre de qualquer laço de vassalagem, o bispo, por vontade própria, pede a Cid para lutar ao lado dos demais cavaleiros e desferir golpes contra os mouros.

Saindo um pouco do universo das canções de gesta e adentrando mais uma vez no romance cortês, vamos nos ater um pouco em *Perceval, ou o conto do Graal*, de Chrétien de Troyes, mais especificamente, no cavaleiro que dá nome à obra. Escrito originalmente na língua provençal, esse livro é um dos mais emblemáticos já compostos pelo seu autor. Seja pelo fato da inserção de uma temática mística, que, pouco a pouco, desvenda-se aos olhos do leitor, ou pelo fato de Chrétien ter falecido antes de finalizá-lo, esse título causou um profundo interesse em todos aqueles que tomavam contato com ele. Muitos foram os autores que, durante a Idade Média, tentaram completá-lo e solucionar os mistérios que havia no livro (BARBER, 2007).

Perceval é o primeiro cavaleiro do Graal da história da literatura. Por seu pai e seus irmãos terem perdido a vida a serviço da cavalaria, sua mãe criou-o totalmente isolado em meio a uma floresta, sem que ele soubesse nada sobre esse ofício guerreiro. Quando cresce, o herói depara-se com cavaleiros da corte do rei Artur e fica maravilhado, pois, apesar de achar muito belo o que vê, não sabe explicar o que eles, de fato, são.

Como homem ingênuo, ainda tentando compreender o mundo à sua volta, Perceval luta para entender o misterioso e até então desconhecido mundo da cavalaria. Após o episódio em que ele vê os guerreiros de Artur, o jovem resolve partir com eles, causando uma morte por desgosto à sua mãe, que tanto havia tentado evitar que aquilo acontecesse.

Do início da obra até quase a metade, o herói não sabe dizer qual é o seu nome, designando-se sempre como “bom filho”, pois era assim que a sua mãe o chamava. Somente após ter sido armado cavaleiro e treinado por um mestre que ele encontrou em meio às suas andanças, o herói consegue, enfim, falar o seu verdadeiro nome. A partir do momento em que encontra alguém disposto a ensiná-lo o ofício de um cavaleiro, Perceval é advertido a seguir preceitos que são claramente próprios da cavalaria cristã literária, como ser misericordioso com seus oponentes, aconselhar e proteger homens, mulheres, órfãos ou senhoras e ir sempre a algum monastério para pedir a orientação de Deus em suas ações:

Então o rapaz se veste, mas não com as roupas dadas pela mãe. O senhor curva-se e lhe calça a espora direita. Pois tal era o costume: quem fazia um cavaleiro devia calçar-lhe a espora direita. Chegam valetes trazendo as peças da armadura, afanando-se à porfia para armar o jovem. Mas é o senhor que lhe cinge a espada.

– Com esta espada que ora entrego, confiro-vos a ordem da mais alta que Deus criou no mundo. É a Ordem de Cavalaria, que não admite vilania. Caro irmão,

se tiverdes de combater lembrai que, quando vosso adversário vencido implorar mercê, deveis ser misericordioso e não o matar. Quem fala demais faz pecado, diz o sábio. Peço também: se acontecer que encontreis em desgraça, por falta de socorro, homem ou mulher, órfão ou dama, prestai socorro, se possível. Agireis bem. E finalmente eis algo mais que não deve ser esquecido: ide amiúde ao mosteiro orar ao Criador de todas as cousas, que ele tenha mercê de vossa alma e que neste mundo terreno vos guarde como seu cristão (TROYES, 1992, p. 46-47).

No entanto, durante toda a obra, Perceval tenta praticar essas ações, mas de forma bastante atrapalhada e causando muito alvoroço. Isso porque ele não consegue saber a medida certa para cada uma delas. Por exemplo, por seguir totalmente à risca todos os conselhos do seu mestre, o cavaleiro, ao encontrar o castelo do Rei Pescador e deparar-se com o Graal, não faz nada do que deveria fazer. Sua missão era perguntar ao seu anfitrião o que significaria uma estranha procissão de donzelas em torno de um cálice milagroso, no entanto, como ele havia sido instruído a não falar demasiadamente, resolve nada questionar naquele momento. Devido a isso, todo o reino sofre e o Rei Pescador, que estava doente e precisava que Perceval desse cabo dessa aventura para ficar curado, padecem.

Ao saber de seu erro, o cavaleiro tenta, a todo o custo, consertá-lo. Todavia, ele, durante a sua jornada, distancia-se dos preceitos da cavalaria cristã e sofre ainda mais. Após cair em si e repensar todos os seus erros e pecados, Perceval esforça-se para retomar um bom caminho e exercer da melhor maneira o seu ofício. Contudo, a aventura do herói interrompe-se aí. Essa obra de Chrétien, apesar de ter como personagem principal Perceval, divide-se entre as aventuras dele e as de Gauvain, sobrinho do rei Artur. A partir do momento que esse segundo cavaleiro surge, o personagem que dá nome ao livro praticamente desaparece e como o autor deixou essa obra inacabada, o destino dele ainda continua sendo um mistério até hoje.

Nas últimas passagens de *Perceval, ou o conto do Graal* nas quais podemos encontrar o herói da narrativa, vemos o cavaleiro como alguém que se encontra perdido e esquecido de todos os preceitos divinos e dos ensinamentos de seu antigo mestre, mas que tenta, pouco a pouco, restabelecer-se. De qualquer forma, Perceval eternizou-se na literatura como um cavaleiro falho, que não conseguiu dar cabo da sua mais importante aventura. Ele esforça-se para ser um bom cavaleiro cristão, mas não obtém sucesso também, pois não consegue ter o discernimento suficiente para isso e age, com frequência por sua própria conta, sem pedir conselhos a Deus.

Capítulo 4: Da baixa idade média ao século XVI: os novos subgêneros da novela

Aqui se objetiva abordar como se constituem formalmente – e a partir de que – os novos subgêneros da novela que se popularizaram em Portugal. Nesta parte, o presente estudo terá por foco compreender como a novela de cavalaria cede alguns elementos de sua forma para as novelas pastoris, sentimentais e eróticas e como, em contrapartida, transforma-se, dialeticamente, ao entrar em contato com esses novos modelos novelísticos.

Quase toda a obra boccacciana foi introduzida na Península Ibérica no século XV (CECCUCCI, 2012). Em Portugal, livros como *Corbaccio* (1355), *Decameron* (1348-1353) e *Elegia di Fiammetta* (1344) tiveram grande repercussão, como afirma Piero Ceccucci (2012). O autor italiano, inclusive, aponta, dentre os três títulos de Boccaccio citados, este último como o inspirador direto de *Menina e Moça* (1554), novela de Bernadim Ribeiro, designada como pastoril, mas repleta de elementos da novela sentimental e cavaleiresca. Sobre o *Decameron*, Ettore Finazzi-Agrò (1978, p. 7) assinala que:

O modelo decameroniano, que tinha levado já, na área francesa, a uma redefinição, ao nível poético-literário, do conceito de *nouvelle* (testemunhada por obras como *Les cent Nouvelles nouvelles*, de 1462) em oposição dialéctica com o *conte* indígena (e com as suas subclasses *mot*, *dit* e *fablel*) e que na própria Itália tinha conduzido, em última análise, a uma ressemantização do termo *novella*, acaba por produzir efeitos (desestabilizadores) semelhantes, ainda que com atraso, no âmbito linguístico — e literário — ibérico.

Como se vê no trecho citado anteriormente, o autor apresenta o *Decameron* como uma obra que possibilitou, na Península Ibérica, a desestabilizações de obras novelísticas tanto na forma de construção literária quanto na raiz do próprio termo “novela”. Além disso, Piero Ceccucci (2012) aponta que outra obra, *Fiammetta*, abriu um rastro, posteriormente continuado na *Arcadia*, de Sannazarro, para conotações psicológicas assumidas pela novela pastoril portuguesa. Por sinal, curiosamente, a partir da publicação de *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, duas novelas de cavalaria quinhentistas lusas, *Palmeirim de Inglaterra* e *Terceira [e quarta] parte da Chronica de Palmeirim de Inglaterra na qual se tratam as grandes cavallerias del seu filho o príncipe Don Duardos Segundo*, apresentam um psicologismo ainda mais acentuados.

4.1 A novelística boccacciana e a inauguração de um novo tipo de novela

Giovanni Boccaccio inaugurou, na Itália do século XIV, um novo modo de construir o gênero novelístico, desenvolvendo o que passou a ser chamado como novela toscana, que conforme Nadia Batella Gotlib (1995, p. 18), apresenta o procedimento na narrativa de moldura, no qual as narrações “acham-se ligadas por um quadro que assinala, entre outras coisas, onde, quando e por quem são contadas”. O *Decameron*, composto pelo autor italiano e escrito entre 1348 e 1353, encontra-se em língua vulgar e apresenta-nos indivíduos que pertencem à aristocracia florentina (ao todo, são sete moças e três rapazes) que, diante dos infortúnios causados pela peste negra em Florença, veem-se abandonados pela sociedade, Igreja, família e Estado. No prólogo moldura, tomamos conhecimento acerca da situação dos jovens e do fato de que eles se reuniram a fim de contarem histórias que pudessem ajudá-los a passar o tempo e fugir, mesmo que no campo da imaginação, dos terrores da realidade em que estão inseridos. A partir desse trecho inicial, o leitor toma conhecimento de que as narrativas que serão apresentadas posteriormente apresentam um fio que as interliga: a narração de histórias dos personagens apresentados no começo.

Nos enredos apresentados, deparamo-nos com desencontros, amores, situações de perigo, de morte e de superação, além de cenários que exploram o erotismo e a degradação do ser humano. Sabe-se que, por mais difíceis que sejam os desafios a serem enfrentados nas histórias, nada supera o *locus horrendus* da realidade palpável vivenciada por cada narrador. Assim, o leitor é apresentado a uma narrativa que possui problemáticas e conflitos sociais, os quais não necessariamente podem ser solucionados:

Estas historias, contadas em voz de los diferentes miembros, son el recuento de una comunidade que frente a la peste se revela enfurna de antemano. Para Boccaccio, un audaz observador, la pandemia es una puesta en escena que muestra las debilidades del gobierno, las instituciones la sociedade; un orden social normalizado que desde hace tempo producía injusticia, inequidad violencia; y espetáculo de muerte, bestialidade, degradación y ruina (LEÓN, 2020, p. 1)¹²⁴.

¹²⁴“Essas histórias, contadas na voz dos diversos componentes, são a reconto de uma comunidade que, diante da peste, se revela previamente doente. Para Boccaccio, um observador ousado, a pandemia é uma encenação que mostra as fragilidades do governo, das instituições e da sociedade; uma ordem social normalizada que há muito produz injustiça, desigualdade e violência; e espetáculo

O *Decameron* é composto por um conjunto de cem novelas, que se subdividem em dez jornadas vivenciadas pelos narradores do livro. Desde o prólogo, em cada subdivisão do texto, pode-se encontrar sùmulas que informam ao leitor qual história será narrada. Entre os temas centrais que circundam as narrações estão o sexo e o adultério. No entanto, esse assunto não é abordado com um viés moralista, mas leve e descontraído, diferentemente de como foi tratado nas novelas de cavalaria medievais¹²⁵. A ideia de um amor não carnalizado ou demasiado idealizado, tal qual podemos encontrar nas novelas clássicas gregas, não se faz presente na obra. As vivências afetivas dos personagens, nessa obra de Boccaccio, o desvelar do homem e da sociedade que o cerca, por exemplo, aproximam-se muito mais daquelas que podemos observar no *Asno de Ouro*, de Apuleio. Até mesmo a construção do enredo, com um emolduramento construído a partir de diversos níveis de narração aproximam mais o livro do novelista italiano daquele concebido pelo romano na Antiguidade Clássica.

O amor é visto como algo mais palpável, mais humano, menos divino. Como podemos notar, o narrador do prólogo moldura afirma que “embora tivesse adquirido fama por causa desse amor, mesmo assim sofri demais por tê-lo alimentado” (BOCCACCIO, 2003, p. 7), mas que isso não se deu “em razão de crueldade da mulher amada” (BOCCACCIO, 2003, p. 7), porém seu padecimento ocorreu “por via do muito amor concebido no espírito, em razão de uma angústia desproporcionada” (BOCCACCIO, 2003, p. 7). É, portanto, a intensidade e o modo como o indivíduo enxerga o sentimento, são barreiras que se encontram no mais íntimo do ser que provocam a dor de quem ama e não a impossibilidade de sua consumação por interferências externas. No entanto, esse mesmo amor que feriu, que se tornou penoso e que pôde, enfim, dissipar-se, deixa, também, nele “uma sensação de prazer”

de morte, bestialidade, degradação e ruína”. (Tradução disponível em: < <https://www.blogletras.com/2020/12/o-decameron-o-livro-de-contos-que.html>>).

¹²⁵ Mesmo nas novelas de cavalaria nas quais o adultério era um eixo central, a exemplo do *Romance de Tristão*, por exemplo, a prática do adultério e do sexo fora do casamento são reprovadas pela sociedade na qual os personagens estão inseridos e pelo Deus cristão. O fato de Tristão e Isolda terem sido vítimas de magia e passado a se apaixonar profundamente um pelo outro após ingerirem uma poção não os isentam de colher frutos ruins de suas atitudes. N’*A Demanda do Santo Graal* portuguesa do século XIII, Lancelote é aterrorizado em sonhos por estar vivendo um relacionamento adúltero com a esposa de Artur, a rainha Ginevra, tendo visões de sua amada no inferno sendo castigada devido ao relacionamento clandestino.

(BOCCACCIO, 2003, p. 7). O sofrer amoroso, assim, não é permanente e tem o potencial de ser algo positivo.

No Proêmio, que é o prólogo moldura da obra, o narrador em primeiro plano afirma que os homens que se enamoram padecem menos do que as mulheres, pois estes “acuados pela melancolia ou pelo desânimo, acham inúmeras maneiras de aliviar-se, ou entreter-se” (BOCCACCIO, 2003, p. 8) e que, em suas observâncias, notou que “a Sorte mostrou-se menos propícia, como vemos, para as frágeis mulheres, e mais avara lhes foi de amparo” (BOCCACCIO, 2003, p. 8). Por essa razão, ele afirma que escreve “em socorro e refúgio das que amam”, pois “para as demais, são suficientes a agulha, o fuso e a roca” (BOCCACCIO, 2003, p. 8). Em seguida, pontua-se que os eventos narrados são fruto de relatos de outras pessoas, que, no decorrer de dez dias, uniram-se para contar histórias no momento em que a peste dizimava a população:

O que escrevo são as coisas contadas, durante dez dias, por um honrado grupo de sete mulheres e três moços, na época em que a peste causava mortandade. Ajuntavam-se algumas cantigas das mulheres já mencionadas, cantadas à sua vontade. Nas ditas novelas surgirão casos de amor. Uns agradáveis, outros escabrosos. Serão registrados outros eventos felizes, passados tanto nos tempos atuais, como nos antigos.

As já referidas mulheres, que estas novelas lerem, poderão obter prazer e útil conselho das coisas reconfortantes que as narrativas mostram. Saberão aquilo de que é conveniente fugir e, do mesmo modo, aquilo que deve ser seguido. Não acredito que prazer, conselho e exemplo sejam obtidos sem sofrer-se aborrecimentos. Se forem obtidos sem aborrecimentos (e apraza a Deus que assim ocorra), aquelas mulheres rendam graças ao Amor, que, por me libertar dos próprios laços, permitiu que eu atendesse aos prazeres delas (BOCCACCIO, 2003, p. 8).

Cada dia que passa, um jovem fica responsável por narrar histórias. Estruturalmente, o *Decameron* aponta o nome¹²⁶ de cada um deles e a jornada em que o grupo, como um todo, se encontra. Nas dez partes em que se subdividem as novelas, é recorrente que um outro personagem que esteja na narração do narrador moldura conte outras histórias, construindo, assim, múltiplos planos narrativos. Na terceira novela da primeira jornada, identifica-se claramente três narradores: o que se encontra no proêmio e conhece as histórias dos dez jovens, Filomena e o judeu, que

¹²⁶ Os nomes dados aos personagens não correspondem, segundo o narrador, a seus verdadeiros nomes, a fim de preservar a imagem de todos eles, devido ao teor comprometedor de algumas narrações.

insere, ainda, uma outra novela, esta de caráter alegórico, quando arguido qual das três leis religiosas¹²⁷ era a melhor:

O judeu, que era mesmo sábio, entendeu logo que Saladino procurava apanhá-lo em falso, nas palavras, para depois poder apresentar-lhe uma outra imposição. Ficou certo de que não conseguiria louvar nenhuma das tais leis mais do que as outras duas, sem que Saladino se aproveitasse disso para levar a cabo seu intento. O judeu aguçou a inteligência; e, como pessoa que necessitava de resposta que não lhe trouxesse prejuízo, logo percebeu o que deveria dizer. E disse:

– Meu senhor, a pergunta que me faz é muito linda; assim, para dizer-lhe o que penso, parece-me de bom alvitre narrar uma pequena novela, que o senhor vai escutar. Se não estou equivocado, lembro-me de ter muitas vezes escutado a afirmação de que existiu já um homem forte e rico. Entre as mais caras joias de seu tesouro, havia um anel magnífico, muito belo e precioso. Querendo fazer jus à beleza e ao valor dessa joia e deixá-la aos seus descendentes para todo o sempre, o rico homem mandou que aquele, dentre seus filhos, em cujo poder fosse achado tal anel, por ele deixado, seria o seu herdeiro; por esse motivo, esse filho deveria merecer as honras e a obediência de todos os demais, como sendo o maior e o mais velho.

“Aquele que recebeu a joia conservou ordem idêntica, com respeito aos seus descendentes; desse modo, fez como o seu predecessor. Pouco tempo se passara e o anel foi ter às mãos de um descendente que tinha três filhos, todos dotados de beleza e de virtudes, obedientíssimos ao pai; por esta razão, o pai tinha-lhes amor igual. Os jovens conheciam o costume da herança do anel. E como cada um deles queria ser o mais honrado dentre os filhos, cada qual por sua vez pedia ao pai, já velho, para que este, no momento em que viesse a morte, lhe desse o anel em legado.

“O digno velhinho, que amava igualmente os seus três filhos, não sabia como escolher aquele a quem deixaria a joia. Contudo, como prometera dá-la a cada um que solicitou, pretendeu contentar iguais. Os anéis encomendados ficaram tão idênticos ao original, que ele mesmo, que os mandara confeccionar, com dificuldade conseguia distinguir, dentre eles, o verdadeiro (BOCCACCIO, 2003, p. 33).

Assim como o pai que não sabia qual filho escolher para deixar o anel de herança, o judeu afirma, ao fim de sua novela, que Deus não escolheu a melhor lei religiosa, propondo que as próprias pessoas decidissem qual delas seria a ideal para si, conforme suas crenças. A partir dos múltiplos níveis narrativos encontrados no livro e as narrativas que se entrelaçam a moldura se evidencia. Nesse sentido, convém aqui destacarmos duas formas distintas de emolduramento: na primeira, comum às novelas gregas antigas e nas de cavalaria, encontra-se a moldura homodiegética, onde as narrativas encaixadas e episódicas diluem-se na própria diegese central; na segunda, a moldura heterodiegética¹²⁸, presente no *Decameron*, identifica-se um prólogo moldura que justifica e evidencia o emolduramento das narrativas encaixadas.

¹²⁷ São elas: a muçulmana, a judaica e a cristã.

¹²⁸ Esse mesmo tipo de emolduramento pode ser encontrado no *Noite na Taverna*, do escritor oitocentista Álvares de Azevedo. Além disso, poder-se-ia tratar também de moldura heterodiegética

No plano da narração, deparamo-nos, no *Decameron*, com histórias que fazem parte do presente ou de um passado mais distante daquele que narra. As histórias, portanto, propõe-se verídicas, podendo apenas extrapolar os limites do que seria moralmente aceitável antes da peste, uma vez que essa situação extrema fez com que as pessoas flexibilizassem sua moral e suas vergonhas em função de terem maior conforto diante de um momento de profunda crise. Por exemplo, passou a ser comum que homens, jovens ou não, trabalhassem para mulheres e cuidassem delas vendo, sem que estas tivessem pudor, seus corpos caso a enfermidade que elas apresentassem necessitasse de tais cuidados. Essa conjuntura, de acordo com o narrador em primeiro plano, “foi, quiçá, motivo de deslizes e de desonestidades, no período que se seguiu à peste” (BOCCACCIO, 2003, p. 12). Pelo horror em que viviam, muitos buscavam a felicidade e a satisfação no que podiam a fim de terem algum bem-estar físico e emocional. Por essa razão, busca-se ocultar o real nome dos personagens, sobretudo femininas:

O motivo é este: não desejo que, pelas coisas que se vão seguir, e que por elas foram narradas, ou ouvidas, alguma delas deva, no futuro, envergonhar-se. Hoje, são limitadas as leis sobre o prazer; naquele tempo, pelos motivos antes apontados, tais leis eram extremamente liberais, seja para a idade delas, seja para idades muito mais maduras; não quero, igualmente, dar motivo para que os invejosos, prestes a difamar toda existência digna de elogios, diminuam, em qualquer aspecto, com maledicência, a honestidade das dignas mulheres (BOCCACCIO, 2003, p. 14).

O desvirtuamento e os equívocos dos sacerdotes religiosos são bastante representados na obra como um todo. Na primeira novela da primeira jornada, revela-se o modo como Ciappelletto, considerado “o pior homem que viera à luz em qualquer época” (BOCCACCIO, 2003, p. 22) por quem narra a história, engana um santo frade em sua confissão no leito de morte e é santificado, apesar de, em vida, ter sido assassino, blasfemador, luxurioso, ladrão, mentiroso, guloso, bebedor, entre outras coisas. Assim, revela-se certa fragilidade na instituição religiosa, uma vez que, de modo ingênuo, um sacerdote foi ludibriado por uma pessoa mais esperta e maldosa. Na novela subsequente, um cristão, Giannotto, tenta convencer um judeu, Abraão, a

explícita, no caso da novela alvareseana e no *Decameron*; e moldura heterodiegética implícita, a qual se faz presente nas novelas de Hermilo Borba Filho. No primeiro tipo, o emolduramento é evidente e, muitas vezes, explicado pelo prólogo moldura. No segundo, não se tem um prólogo moldura e nem uma justificativa do narrador direta que destaque o emolduramento das narrativas. Em Hermilo, é preciso estar atento a outros detalhes para que se perceba que cada narrativa pertence a um mesmo universo narrativo, onde os personagens circulam e suas histórias de certo modo podem entrelaçar-se.

abandonar a fé judaica. No entanto, este último informa ao amigo que só se converterá após ir a Roma, conhecer o Papa e os cardeais. Nesse momento, a narrativa revela que:

Ao ouvir isto, Giannotto ficou tremendamente penalizado. E a si mesmo disse: “Perdi todo o meu trabalho, que tão bem empregado me parecia; imaginava que este judeu já estivesse convertido. Se for a Roma – se visitar a corte de lá – e se vier a conhecer a vida celebrada e imunda dos sacerdotes, não apenas não se converterá, de judeu em cristão, como se pode dizer com certeza que, se já fosse cristão batizado, indubitavelmente voltaria a ser judeu!” (BOCCACCIO, 2003, p. 30).

Ao tratar da “vida celebrada e imunda dos sacerdotes” (BOCCACCIO, 2003, p. 30), o novelista toscano pretende apresentar a corrupção que cercava a corte pontifícia, como também fizera Francesco Petrarca em seus poemas e em cartas¹²⁹. O comportamento reprovável dos sacerdotes é algo abordado por Boccaccio ao longo do *Decameron* e, na segunda novela da jornada inicial, revela-se como um provável empecilho para a conversão do judeu. No entanto, contrariando as expectativas de Giannotto, ao deparar-se com tal situação, Abraão entende que, justamente por apresentar práticas de luxúria, avareza, gula, entre outras, com as quais muitos fieis poderiam identificar-se, o Cristianismo revelava-se como uma religião com potencial de expandir-se mais do que nenhuma outra e se sente convencido a converter-se.

A décima novela da terceira jornada, conduzida por Neífile, narra a história de uma jovem de quatorze anos chamada Alibeque, virgem, bela e muito ingênua, que decide deixar a casa de seus pais e tornar-se eremita. Devido à sua beleza, muitos sacerdotes, temerosos de caírem em tentações carnis, recusam-se a acolhê-la. Assim, ela acaba encontrando Rústico, um jovem monge, que recebe-a em sua moradia. Contudo, ao sentir desejo pela moça, o rapaz utiliza de estratégias para ter relações sexuais com ela, dizendo que era necessário prestar serviço a Deus enviando o diabo para o inferno, designando o seu órgão genital como o diabo que trazia “grande aborrecimento” (BOCCACCIO, 2003, p. 165) e que ela, por sua vez, detinha o inferno no meio das pernas, podendo, por isso ajudá-lo a castigar o ser supostamente “demoníaco”. A partir disso, ambos passam a relacionar-se sexualmente com frequência e Alibeque, ainda sem entender do que se tratava a prática, revela-se cada vez mais interessada pelo falso trabalho religioso, a ponto do

¹²⁹ Sua produção epistolar está integralmente publicada na coleção *Letters of Old Age*, da editora Italica Press.

monge não ter mais disposição para tal situação. Nessa narrativa, apesar de não se fazer uma crítica explícita àqueles que trabalhavam na Igreja, mostra-se, de modo irreverente, um comportamento luxurioso de Rústico, o qual usou de sua posição como sacerdote para aproveitar-se da adolescente.

A liberdade sexual, a busca por prazer no álcool e entorpecentes dos personagens femininos e masculinos justificam-se por ser um modo de buscar um *locus amoenus* diante da dor causada pelo *locus horrendus*. Não há espaço, dessa forma, para a idealização e a transcendência dentro de um mundo dominado pelo caos, insegurança e cercado de morte por todos os lados. De um lado, o risco da contaminação de uma peste macabra e dolorosa de causa ainda desconhecida, de outro, os cadáveres empilhados nas casas, nas ruas, nos cemitérios, a ponto de apenas um fio de terra separar corpos mortos. Trata-se, assim, de um cenário de desolação onde não há mais um tempo aventureso e o acaso casual não atua a favor dos personagens.

4.2 A novela sentimental: alguns aspectos

A novela sentimental desenvolveu-se entre o final do século XV e a primeira metade do XVI, sendo muito popular na Península Ibérica. No entanto, comumente aponta-se que uma das raízes desse tipo de narrativa está na *Elegia di Madonna Fiammetta*, de Giovanni Boccaccio, obra novelística provavelmente escrita entre 1343 e 1344, anos antes da escrita do *Decameron* (VARJASSYOVÁ, 2012). Nela, há uma narradora-personagem que relata o seu amor sobre o estudante estrangeiro Panfilo. No entanto, um fator complicador para o desenvolvimento da relação amorosa é o fato de Fiammetta ser casada e também o fato do homem amado ser nativo de outro país. Ambos chegam a viver uma história juntos como amantes, todavia o rapaz, diante de uma notícia de que o pai estava enfermo, regressa ao seu país com promessas de retorno. Ao notar que nada disso foi cumprido, a moça decide ir atrás dele, descobre que Panfilo iria casar-se e sente-se traída pelas falsas promessas do amado.

Ao longo do enredo, Fiammetta dialoga diretamente com mulheres, pressupondo que seu público é inteiramente feminino e desabafa sobre as suas decepções e trata os homens, de modo geral, como mentirosos e depravados que não merecem receber confiança alguma. Nota-se, no decorrer da narração, que a narradora mostra-se vulnerável tanto pela paixão avassaladora inicial quanto pela

desilusão causada posteriormente. Assim, a infelicidade é causada pela infidelidade do parceiro. O derramamento emocional da narradora, o fato dela expor seus sentimentos sem reservas oferece à narrativa, sobretudo para a personagem que narra, um maior desenvolvimento psicológico, que passa a ser mais explorado nas novelas sentimentais ibéricas.

De acordo com Durán (1973), os modelos mais imediatos de novela sentimental são a *Fiammetta*, de Boccaccio, e a *Historia de duobus amantibus*, de Eneas Silvio Piccolomini. Essas duas narrativas apresentam características confluentes: o amor à primeira vista, um enlace matrimonial da mulher que causa impedimentos ao casal, estratégias para burlar as vigilâncias do marido, a entrega sentimental imediata da mulher, a partida do amante após poucos e furtivos encontros. No entanto, o autor pontua que ambas, apesar de parecidas, possuem particularidades que consistem no modo como a personagem apaixonada conduz seus sentimentos e a relação amorosa em si. No caso de Lucrecia, apesar de ser casada, ela não possui nenhum laço afetivo com o esposo, mas não se envolve com outro facilmente, pois reflete sobre as consequências de tudo. Além disso, frente ao ser amado, não sente ciúmes, porta-se de modo passivo, considerando a espera pelo amante algo insuportável. Nesses casos, é comum encontrarmos a tradicional morte por amor. Já Fiammetta, apresenta envolvimento afetivo com o marido, espera com confiança pela volta do amante, mas, ao dar-se conta do seu não retorno depois de uma longa viagem que separou o casal, age de modo ativo, sem muito pensar e isso desperta em si uma fúria de ciúmes que culmina, ao fim, em uma tentativa de suicídio mal sucedido. O desespero final diante dos infortúnios da paixão é comum aos dois livros, no entanto:

Para ambas mujeres sus relaciones sentimentales poseen una dimensión trágica importante, pero es preciso destacar que la desesperación de Fiammetta no es consecuencia de la partida de su amante, como ocurre em el caso de Lucretia, sino de celos. La visión del amor que nos ofrece Boccaccio em *Fiammetta*, como después haría en los cuentos del *Decamerón*, siempre posee un carácter declaradamente sexual. Por esta razón Fiammetta podrá ser presa de la mayor desesperación, pero nunca morir de amor, ni siquiera por su propia mano. Lucretia, en cambio, experimenta un sentimiento más amplio. Junto a la pasión irrefrenable que la impusa hacia su amante, en Lucretia existe un sentimiento capaz de matarla (DURÁN, 1973, p. 17-18)¹³⁰.

¹³⁰ Para ambas as mulheres, suas relações sentimentais têm uma dimensão trágica importante, mas é preciso notar que o desespero de Fiammetta não é consequência da partida do amante, como no caso de Lucretia, mas sim do ciúme. A visão de amor que Boccaccio em Fiammetta nos oferece, como o faria mais tarde nas histórias do Decameron, sempre tem um caráter claramente sexual. Por isso, Fiammetta pode cair no maior desespero, mas nunca morrer de amor, nem mesmo por sua própria

Como se vê, cada personagem feminina porta-se de modo distinto frente ao amante e aos sentimentos. Durán (1973), centrando-se nas diferentes posturas das mulheres protagonistas, nas motivações amorosas e também por critérios metodológicos, define *Fiammetta* como novela erótica, ao passo que *Historia de duobus amantibus*, de Piccolomini, é compreendida como novela sentimental. Todavia, o autor salienta que “elementos eróticos y elementos sentimentales aparecen en ambos os grupos” (DURÁN, 1973, p. 19), mas que essa classificação não ocorre de modo arbitrário, mas relativo, porque:

indican, sencillamente, una concentración mayor, una preferencia si se quiere, de elementos eróticos, al estilo de Fiammetta, en las novelas que así califico, frente a una concentración mayor de elementos sentimentales, al estilo de Lucretia, en las novelas que llamo propiamente sentimentales (DURÁN, 1973, p. 19).

Elementos autobiográficos podem ser identificados na novela sentimental peninsular e também na italiana. O nome Fiammetta, por exemplo, que tanto está presente no *Decameron* quanto na novela homônima de Boccaccio, trata-se de um nome fictício dado pelo autor toscano a uma mulher casada chamada Maria di Aquino pela qual ele se apaixonou. *Siervo libre de amor*, de Juan Rodríguez de la Cámara, primeira novela sentimental espanhola, recupera aspectos autobiográficos do novelista, como os seus amores com uma dama que pertencia à família real.

A novela de Juan Rodríguez de la Cámara apresenta, segundo Durán (1973), aspectos da novela de cavalaria. César Hernández Alonso (1987, p. 11) entende a novelística sentimental como um tipo de narração “que toma como eje temático el amor cortés en sus diversas variantes, con la correspondiente idealización de la mujer, y que analiza un proceso amoroso generalmente frustrado”¹³¹. Em sua teoria, este autor acaba limitando a novelística sentimental à Espanha. No entanto, como vimos, essa forma literária não se restringiu à literatura espanhola. Além de novelistas italianos, como Aeneas Sylvius Piccolomini, em Portugal, também foi possível observar criações narrativas nesse subgênero, ou, pelo menos, com algumas características dele, a exemplo do *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro.

mão. Lucretia, por outro lado, experimenta um sentimento mais amplo. Junto com a paixão irreprímível que a impelia para o amante, em Lucretia há um sentimento capaz de matá-la”. (tradução minha).

¹³¹ “[...] que toma como tema o amor cortés nas suas diversas variantes, com a correspondente idealização da mulher, e que analisa um processo amoroso geralmente frustrado” (tradução minha).

No século XVI, em Portugal, foi escrita uma novela sentimental de autoria desconhecida intitulada *Naceo e Amperidônia*. No enredo, observa-se que o casal que dá título à obra encontra-se distanciado fisicamente e em conflito, uma vez que a mulher está magoada com os desencontros e problemas do passado que afetaram o relacionamento e fizeram-na ter que aceitar casar-se com outro homem. Na obra, além de breves trechos de narração em prosa, observam-se trovas ao estilo medieval e também cartas que os amantes trocam entre si, as quais ocupam boa parte do texto. Nesse sentido, essa novela apresenta uma inovação formal para o subgênero no qual se inscreve: o fato de ser, em grande parte, uma narrativa epistolar.

4.3 Novelas pastoris: da *Arcádia* à tradição pastoril lusitana

Arcadia, obra de Jacopo Sannazaro publicada oficialmente em 1504¹³², trata-se de uma novela pastoril e inaugura, na Itália, um novo subgênero novelístico que, mais tarde, seria cultivada em Portugal, contribuindo, também, para a reconfiguração formal da novela de cavalaria cultivada em terras lusitanas no século XVI¹³³. Além de abordar um cenário bucólico, um *locus amoenus*, onde os personagens vivem e relembram seus amores, o livro do autor italiano traz à baila novamente personagens da mitologia greco-romana. Formalmente, explora-se, nele, o *prosimetrum*¹³⁴, a combinação entre prosa e verso. Esse último faz-se presente através da écloga, forma poética bastante utilizada na Antiguidade Clássica por Virgílio. Nela, como se sabe, além do bucolismo, encontra-se o diálogo entre pastores ou o solilóquio de algum deles acerca de suas experiências sentimentais. Além disso, Juan Montero (2022) afirma que esse tipo de composição não só divide espaço com a prosa, como também é o espaço de origem da novela pastoril:

¹³² Marnoto (1996) destaca que havia algumas cópias pirateadas do manuscrito de Sannazaro e que, quando a *princeps* saiu dos prelos, em 1504, quatro edições-pirata foram publicadas. Todos os escritos dessa natureza clandestina apresentam algumas diferenças entre si. Nesse sentido, versões mais antigas eram “atualizadas” a partir de outras mais recentes. Assim, “em ambos os casos se podem verificar fenômenos de interferência entre versões manuscritas e registros editoriais” (MARNOTO, 1996, p. 27).

¹³³ Centraremos a discussão ao máximo em torno das produções novelísticas do século XVI, não obstante abordaremos um pouco algumas produções do início do século XVII.

¹³⁴ Esse tipo de construção literária pode ser encontrado em obras orientais e ocidentais. Nele, prosa e verso encontram-se de modo alternado. O quantitativo de versos e de trechos em prosa não necessariamente revelam-se equivalentes

El germen de la novela pastoril está en la égloga, género lírico en el que unos pastores literarios radicados en un paisaje concebido como *locus amoenus*, pero susceptible de concreción topográfica, viven y comparten sus experiencias amorosas, desdichadas las más de las veces, con la propia naturaleza y con otros compañeros de fatigas. Por este lado, el género entronca con la tradición del bucolismo antiguo, quintaesenciado en Virgilio, y lo hace habitualmente valiéndose de las versiones que del mismo dieron los autores modernos, como el ya citado Sannazaro o el propio Garcilaso. Pero también se nutre de otras variedades de lo pastoril, como la lírica del fondo tradicional castellano o la égloga dramática, que se había anticipado desde fines del s. XV en dotar al mundo pastoril de complejidad sentimental y variedad de registros literarios, entre lo cómico y lo trágico. Otra virtualidad implícita en la égloga que también aprovecha la novela pastoril es la de plantear de forma más o menos explícita lecturas en clave que permitan conectar el plano literario con una determinada realidad extratextual, normalmente las vivencias amorosas del autor y/o algunos de sus amigos literarios o protectores en el ambiente cortesano (MONTERO, 2022, p. 1)¹³⁵.

Arcádia, de Sannazaro, apresenta um prólogo e um capítulo final em prosa. No desenvolvimento do enredo, encontram-se trechos em verso e em prosa alternados. Assim, para cada capítulo em prosa, o autor escreve uma égloga¹³⁶, conforme se pode notar no Anexo 1. Nas composições poéticas, notam-se diálogos entre pastores e solilóquios, onde se expõe a intimidade dos sentimentos e dos receios experimentados pelos personagens. Desde o início, o narrador, em estado de solidão absoluta, afirma que contará exatamente o que ouviu os pastores dizerem e que as histórias deles eram tão envolventes que até os deuses e as ninfas, conquistados por suas doçuras, deixavam seus afazeres rotineiros para ouvi-los:

Dunque in ciò fidandomi, potrò ben io fra queste deserte piagge, agli ascoltanti alberi, et a quei pochi pastori che vi saranno, raccontare le rozze ecloghe, da naturale vena uscite; così di ornamento ignude esprimendole, come sotto le dilettevoli ombre, al mormorio de' liquidissimi fonti, da' pastori di Arcadia le udii cantare; a le quali non una volta ma mille i montani Idii da dolcezza vinti prestarono intente orecchie, e le tenere Ninfe, dimenticate di perseguire i vaghi animali, lasciarono le farette e gli archi appiè degli alti pini di Menalo e di Liceo (SANNAZARO, 1961, p. 1)¹³⁷.

¹³⁵ O germen do romance pastoral está na égloga, gênero lírico em que alguns pastores literários assentados em uma paisagem concebida como *locus amoenus*, mas suscetível de concretude topográfica, vivem e compartilham suas experiências amorosas, na maioria das vezes infelizes, com a própria natureza e com outros companheiros de fadiga. Por este lado, o gênero liga-se à tradição do bucolismo antigo, por excelência em Virgílio, e costuma fazê-lo a partir das versões dadas por autores modernos, como o já referido Sannazaro ou o próprio Garcilaso. Mas também se vale de outras variedades da pastoral, como a lírica de fundo castelhano tradicional ou a égloga dramática, que se previa desde finais dos anos 80. XV ao dotar o mundo pastoral de complexidade sentimental e variedade de registros literários, entre o cómico e o trágico. Outra potencialidade implícita na égloga de que o romance pastoral também se vale é a de propor leituras mais ou menos explícitas em código que permitam conectar o plano literário com uma certa realidade extratextual, normalmente as experiências amorosas do autor e/ou alguns de seus amigos, literários ou protetores no ambiente cortesão (tradução minha).

¹³⁶ No total, foram escritas 12 éclogas.

¹³⁷ Confiando nisto, portanto, entre estas praias desertas poderei contar às árvores ouvintes e aos poucos pastores que lá estarão, as ásperas éclogas, saídas de um veio natural; assim de ornamento

Marnoto (1996) afirma que Sannazaro não começou a abordar uma escrita com ambiências bucólicas a partir da *Arcádia*, pois seus escritos mais antigos já revelavam primeiras incursões nessa seara a partir das várias élogos avulsas que escreveu aos vinte anos de idade. Dessas, sabe-se que pelo menos três que foram escritas antes passaram a compor *Arcádia*, contudo, não se tem certeza se outras composições poéticas presentes nessa obra originaram-se também antes:

O interesse de Sannazaro pelo gênero bucólico remonta aos seus exórdios literários. Ainda muito jovem, escreveu várias élogos soltas (obviamente, em verso). Segundo Giuseppe Velli, o ano de 1477 é o terminus post quem da sua composição [Velli 1983,32-3]. O poeta teria, pois, pouco mais de 20 anos. Posteriormente, três delas vieram a ser integradas na primeira redação da *Arcádia*. Correspondem à primeira, à segunda e à sexta élogos (MARNOTO, 1996, p. 28).

É a partir de Sannazaro que surge, pela primeira vez, a novela pastoril. Por isso, a estrutura composicional, com a alternância de trechos em prosa breve e pequenos textos em verso, torna-se algo comum para todos aqueles que, após o autor italiano, compuseram, também, suas narrativas dentro desse subgênero novelístico. Assim, a *Arcádia* emerge como uma construção literária influente entre os autores e inovadora no cenário da literatura:

Se Sannazaro aspirava a ser mais do que um simples imitador do bucolismo senês e florentino, também o ambiente cultural napolitano o estimulava a ir mais além. É então que nasce a *Arcadia* e a ideia - absolutamente inovadora, note-se bem - do romance pastoril. A sua estrutura toma forma em torno da alternância de um pequeno texto em prosa e de um pequeno texto em verso, isto é, de uma éloga (MARNOTO, 1996, p. 40).

Mesmo antes de ser publicada oficialmente, *Arcadia* despertou bastante o interesse do público leitor. Foi o engajamento dele, afinal, responsável pela divulgação da obra em larga escala. Além disso, a tradição manuscrita de cópias pirateadas não autorizadas¹³⁸ por Sannazaro no início do século XVI, bem como o “boom editorial que segue à publicação da *princeps*, em 1504” (MARNOTO, 1996, p. 51). Para a autora,

nu expressando-os, como sob as sombras deliciosas, ao murmúrio das fontes mais líquidas, dos pastores da *Arcádia* eu os ouvi cantar; aos quais não uma vez, mas mil, os deuses da montanha, conquistados pela doçura, prestaram ouvidos atentos, e as ternas ninfas, esquecendo-se de perseguir os adoráveis animais, deixaram suas aljavas e arcos ao pé dos altos pinheiros de Menalo e Liceo (tradução minha).

¹³⁸ Esse fato demonstra que a obra se tornou realmente bastante popular na Itália, uma vez que se buscava replicá-la ao máximo, mesmo que de forma clandestina.

mais do que o mercado editorial, é, de fato, o público quem mais contribuiu para o sucesso e a disseminação do livro do autor italiano.

Conforme Santos (2017), embora não se possa afirmar categoricamente que toda novelística pastoril teve o amor como único polo temático, é inegável a preponderância desse tipo de tema na maior parte das produções desse subgênero desde Sannazaro. O deslocamento por motivações amorosas é a principal força motriz para o desenvolvimento das ações dentro do enredo das novelas pastoris portuguesas. Nesse tipo de narrativa, recupera-se um *modus vivendi* bucólico, no qual os protagonistas, longe da sociedade, estão sujeitos a quase nenhuma contingência social e encontram-se livres para experimentar e relatar as suas aventuras amorosas. Na maior parte das vezes, os indivíduos que protagonizam o enredo são pastores, mas, em alguns casos, também podem ser agricultores ou pescadores. Por isso, conforme Marnoto (1996, p. 18), “o espaço paisagístico onde se inserem tem a ver com o tipo de actividade que lhes é própria”. Para Santos (2017, p. 16):

Referimo-nos ao tema do amor, que se encontra já em estado embrionário na pastoral greco-latina, numa convenção que se foi apurando, quer na linha neo-latina de Francesco Petrarca, quer na linha vernácula de Giovanni Boccaccio. Este último, no *Ninfale d’Ameto*, vinculou de forma definitiva o amor a um cenário bucólico e a uma estrutura prosimétrica, que obteriam a sua máxima divulgação mediante a reelaboração de Jacopo Sannazaro, cuja Arcadia insinuou aqueles que viriam a constituir os paradigmas essenciais da novela pastoril ibérica.

No século XVI, em Portugal, a novela pastoril também teve espaço, convivendo com as novelas de cavalaria e tomando, também, para si alguns aspectos formais destas. A novelística cavaleiresca, por sua vez, ao oferecer ao novo subgênero alguns elementos composicionais que lhes eram próprios, por fim, dentro desse processo dialético formal e temático, de modo semelhante, herdou alguns aspectos legados pela tradição novelesca pastoril. Afora isso, em terras lusitanas, o *prosimetrum* também se fez presente entre os novelistas dessa nova modalidade narrativa, mas a distribuição entre verso e prosa não era igualitária, uma vez que as composições poéticas eram menos exploradas que as passagens em prosa.

Na Espanha, a novela pastoril teve maior espaço e quantidade de publicações do que em Portugal. No entanto, a novela pastoral peninsular nasce com *Los Siete*

*Libros de la Diana*¹³⁹, de Jorge de Montemayor, autor português, em 1559. Nesse período, era comum que diversos autores lusos compusessem suas obras em castelhano. Por essa razão, a primeira novela pastoril lusitana foi escrita em língua espanhola. Assim, alguns críticos literários, devido ao critério nacionalista centrado no idioma acabam desconsiderando esse livro do escopo da literatura lusitana¹⁴⁰.

Conforme Montero (2022), o mundo criado pelas narrativas pastorais possuía limitações e poucas possibilidades de combinação por ter justamente a égloga clássica como um eixo central. Contudo, para o autor, o fato desse tipo de construção literária poder explorar outros tipos de realidade, diversas daquelas vivenciadas pelo leitor no seu dia a dia, poderia conferir a essa categoria novelística, também, mais espaço para a criatividade. Segundo o crítico, foi exatamente esse segundo fator que possibilitou que Jorge de Montemayor, com sua maestria, pudesse construir uma obra-prima da novela pastoril:

Ahora bien, confinado en el núcleo de la égloga, el mundo pastoril podía agotarse literariamente en un número amplio, pero al fin limitado, de posibilidades combinatorias. En cambio, si entraba en contacto con otros mundos, el abanico de opciones ganaba en amplitud por la vía del contraste, el entrecruzamiento y la contaminación. Y esto fue lo que pasó. De manera que la prehistoria inmediata del género, entre 1530-1555, es justamente un proceso de tanteos y ensayos en el que lo pastoril aparece como episodio inserto en el marco de géneros como la novela de caballerías, la literatura celestinesca (en ambos los casos de la mano de Feliciano de Silva), la novela bizantina (*Clareo y Florisea*) o emparejándose con la narración sentimental (como en un texto recientemente recuperado: *El Libro de los amores de Viraldo y Florindo*). Tocó a Jorge de Montemayor invertir los términos: hacer de lo pastoril el centro de atracción para personajes procedentes de otras esferas literarias y construir una estructura narrativa abierta que admitiese episodios con rasgos de narración bizantina, caballescica, cortesana, etc. Todo ello en un delicado equilibrio entre narración y lirismo, mundos imaginarios y realidades contemporáneas, naturalidad y artificio. Por eso, para algunos, *La Diana* es, a la vez, el arranque y la obra maestra de un género que, en la segunda mitad del XVI, desplazó en el gusto del público a la novela de caballerías (MONTERO, 2022, p. 1)¹⁴¹.

¹³⁹ Essa obra foi publicada pelo autor originalmente em sete partes e foi tão popular que inspirou duas sequências feitas por autores espanhóis, ambas publicadas em 1564: *La Segunda Parte de la Diana*, de Alonso Perez, e *Diana Enamorada*, de Gaspar Gil Polo.

¹⁴⁰ Esse tipo de critério constitui-se a partir da égide nacionalista do Romantismo, que fez com que os pesquisadores, no processo de seleção de textos pertencentes ao cânone literário de um dado país optassem privilegiar aqueles que atendessem à tríade nação, território e língua. Nesse sentido, Jorge de Montemayor, além de escrever em um idioma estrangeiro, em relação à topografia, não apresenta também nenhuma cor local lusa.

¹⁴¹ “No entanto, confinado ao núcleo da égloga, o mundo pastoral poderia literalmente esgotar-se em um grande número, mas em última instância limitado, de possibilidades combinatórias. Por outro lado, se entrasse em contato com outros mundos, o leque de opções ganhava amplitude por contraste, entrelaçamento e contaminação. E foi isso que aconteceu. De modo que a pré-história imediata do gênero, entre 1530-1555, é justamente um processo de tentativa e erro em que a pastoral aparece

A *Diana*, de Jorge Montemayor, traz uma personagem feminina como protagonista e relata uma série de casos de amor vividos por ela e por outros indivíduos que fazem parte do enredo. Na narrativa, Diana ama e é amada por Sireno. Ao mesmo tempo, outro pastor, Silvano, também se apaixona por ela. No entanto, quando Sireno vê-se obrigado a viajar para outras terras, a moça acaba casando-se com um terceiro pastor, Delio, ao qual não amava. Quando seu amado retorna de suas andanças por outras terras, depara-se com a jovem casada, infeliz e incapaz de ver-se livre do matrimônio. Entrelaçando-se a essa desventura amorosa, outros infortúnios de amor vividos por outros personagens circundam a história.

A existência de continuações da história de *Diana* já revela que a obra caiu no gosto do público peninsular. Discutindo sobre a popularidade da obra de Montemayor, Juan Bautista de Avalle-Arce destaca que quatro anos após a publicação do autor português que deu origem a uma verdadeira tradição dianística ir ao prelo, Alonso Pérez, escritor espanhol, publicou a primeira continuação do enredo da célebre pastora montemayoriana, tendo inclusive, dezessete edições em um intervalo de noventa e nove anos:

La Diana de Montemayor tuvo un extraordinario éxito inmediato, y, al poco tiempo, se publicó su primera continuación, La Diana de Alonso Pérez (Valencia, 1563). La popularidad de la continuación de Alonso Pérez ayuda, en sí, a bosquejar la popularidad naciente del género: tuvo diecisiete ediciones entre 1563 y 1662, con tres reediciones al año de publicarse, 1564, en Valencia, Salamanca y Burgos. No cabe duda de que el ambiente estaba bien caldeado para la exhibición del tipo pastoril (AVALLE-ARCE, 1996, p. 13)¹⁴².

como um episódio inserido no quadro de gêneros como o romance de cavalaria, a literatura celestinesca (em ambos os casos da mão de Feliciano de Silva), o romance bizantino (Clareo e Florisea) ou acompanhado de narração sentimental (como num texto recentemente recuperado: O Livro dos Amores de Viraldo e Florindo). Coube a Jorge de Montemayor inverter os termos: fazer da pastoral o centro de atração de personagens de outras esferas literárias e construir uma estrutura narrativa aberta que admitisse episódios com traços de bizantino, cavalheiresco, cortesão etc. Tudo isso num delicado equilíbrio entre narrativa e lirismo, mundos imaginários e realidades contemporâneas, naturalidade e artifício. Por isso, para alguns, La Diana é, ao mesmo tempo, o início e a obra-prima de um gênero que, na segunda metade do século XVI, desbancou o romance de cavalaria no gosto do público”. (Tradução minha)

¹⁴² “A *Diana*, de Montemayor, teve um extraordinário sucesso imediato e, pouco depois, foi publicada sua primeira continuação, La Diana de Alonso Pérez (Valência, 1563). A popularidade da continuação de Alonso Pérez ajuda, por si só, a delinear a nascente popularidade do gênero: teve dezessete edições entre 1563 e 1662, com três reedições um ano após a publicação, 1564, em Valência, Salamanca e Burgos. Não há dúvida de que o ambiente estava bem aquecido para a exibição do tipo pastoril.” (tradução minha).

Outro aspecto ressaltado por Avalor-Arce para a ficção pastoril (e não apenas a de Montemayor) é a presença de elementos que se supõe autobiográficos nas histórias contadas. Segundo o crítico espanhol, os tratadistas que estudaram essa forma literária dentro de sua época e contexto de produção apontaram que toda narrativa pastoril peninsular carregava consigo uma particularidade: possuir o gérmen do que viria a ser, mais tarde, a ficção autobiográfica, uma vez que, de acordo com eles, havia indícios de que as histórias narradas pelos romancistas tomavam por referência situações vividas pelos próprios escritores. Nesse sentido, trocavam-se apenas os nomes dos personagens e o espaço do enredo. Jorge de Montemayor, portanto, teria dado início a esse modo de composição estética:

La novela pastoril, como cualquier otro género literario, se ha brindado al que hacer autobiográfico. Los tratadistas han dicho que toda ficción pastoril peninsular lleva su semilla autobiográfica, a partir de la propia Diana de Montemayor, que sería una cierta Ana, de Valencia de Don Juan, amada por el poeta portugués. Bien puede ser, pero sólo me haré cargo de algunas pocas en las que la carga de las vivencias del autor es tan voluminosa y evidente como demostrable. Parto del Pastor de Fílida (Madrid, 1582) de Luis Gálvez de Montalvo, del que ya nos previno Cervantes, en el famoso escrutinio de la librería de Don Quijote: «No es ése pastor ... sino muy discreto cortesano; guárdese como joya preciosa». Efectivamente, las peripecias pastoriles encubren los amores cortesanos del autor con doña Magdalena Girón, hermana del primer duque de Osuna. El Prado de Valencia (Valencia, 1600) de don Gaspar Mercader, conde de Buñol, denuncia su autobiografismo a partir del título, bien poco utópico, por cierto (AVALLE-ARCE, 1996, p. 16)¹⁴³.

Como vimos, o panorama de romancistas pastoris, em Portugal, não é tão vasto quanto o da Espanha. Nessa seara, além de Jorge de Montemayor, destacaremos outros três autores que, diferentemente de seu predecessor lusitano não optaram compor suas narrativas em castelhano. No século XVI, foi redigida a *História de Dois Amigos da Ilha de São Miguel*, de Gaspar Frutuoso, que faz parte do quinto livro de *Saudades da Terra*, composta entre 1586 e 1590. A princípio, tratava-se de um

¹⁴³ “A novela pastoril, como qualquer outro gênero literário, ofereceu a si mesmo algo para que se construísse a forma autobiográfica. Escritores têm dito que toda ficção pastoril peninsular carrega sua semente autobiográfica, a começar pela própria Diana de Montemayor, que seria uma certa Ana, de Valencia de Don Juan, amada pelo poeta português. Pode até ser, mas cuidarei apenas de alguns em que o fardo das experiências do autor é tão volumoso e evidente quanto demonstrável. Começo pelo Pastor da Fílida (Madrid, 1582) de Luis Gálvez de Montalvo, de que já nos advertia Cervantes, no famoso escrutínio da livreria Dom Quixote: «Não é aquele pastor... mas um cortesão muito discreto; guarde como joia preciosa». De fato, as aventuras pastorais ocultam o romance cortês do autor com Dona Magdalena Girón, irmã do primeiro Duque de Osuna. O Prado de Valencia (Valência, 1600) de Don Gaspar Mercader, Conde de Buñol, denuncia sua autobiografia a partir do título, que por sinal não é muito utópico.” (Tradução minha).

manuscrito no qual o autor, que era um padre português, intentou relatar em seis volumes suas observações sobre os arquipélagos dos Açores, da Madeira e das Canárias, além de fazer referências a Cabo Verde e outras regiões do Atlântico. Nesse livro, de caráter documental, registrava-se o cotidiano da sociedade e suas dinâmicas. Contudo, no quinto volume, o autor decidiu adentrar no terreno da ficção e compôs a *História de Dois Amigos da Ilha de São Miguel*.

Nas novelas pastoris, como afirma Pavão (1983, p. 37) comumente “a natureza e o homem enlaçam-se em solicitações mútuas, no mesmo sentimento telúrico que inspira as várias expressões da afetividade humana”. No entanto, o crítico português pontua que, em Gaspar Frutuoso, “não se pode dizer que tudo se passe assim”, pois “a natureza parece isolar-se daquele que a habita” (PAVÃO, 1983, p. 37). Ele reflete que, quando, no enredo, a rocha conversa com Filidor, ela não está personificando em si os sentimentos do personagem, mas atuando muito mais como um elemento de ficção mítica, que dá espaço para ocorrências no campo do maravilhoso.

Além de disso, é importante mencionar que, na *História de Dois Amigos da Ilha de São Miguel*, os personagens já não são mais pastores, pescadores ou agricultores, mas sim cavaleiros, o que denota outra alteração na construção formal da novelística de Frutuoso. Essa roupagem diferente que o autor traz para seu texto por si mesma já revela uma não uniformidade total entre os elementos composicionais da novela pastoril portuguesa¹⁴⁴. No entanto, apesar dos protagonistas não serem pastores, eles convivem diretamente com personagens que exercem essa função e que são fundamentais para o desenvolvimento do enredo, auxiliando-lhes e guiando-lhes. Quando, por exemplo, Filomesto, ainda muito jovem, após passar por uma grande tormenta no mar e chegar sozinho na serra, é admirado pelos pastores devido a sua bravura¹⁴⁵ e diante de seus feitos, “os mesmos pastores, como pessoas que viam algum milagre ou encantamento, não sabiam o que dizer, ficando mudos e confusos” (FRUTUOSO, 1983, p. 17). No mundo em que os personagens circulam, a existência de outros deuses e de seres da mitologia greco-romana é reconhecida por todos. Por esse motivo, Filomesto, apesar de dizer-se “criatura mortal” (FRUTUOSO, 1983, p. 17), é admirado como um deus pelos pastores e levado para aldeia:

¹⁴⁴ Apesar de sabermos a grande importância das novelas pastoris espanholas, devido ao recorte que estabelecemos em nosso estudo, optamos por não nos debruçarmos sobre essas produções neste trabalho.

¹⁴⁵ O cavaleiro lutava contra diversos lobos que tentaram atacá-lo e o seu desempenho nessa empreitada fez os pastores enxergá-lo como alguém que realizava grandes proezas e milagres.

Alevantando-se, então, os pastores e abraçando-o com palavras de alegria, olhando para ele como para coisa divina, o foram guiando e acompanhando até o lugar donde dos companheiros se apartara. E não os achando, nem vendo o navio em que viera, caíram na conta do que podia ser de sua partida, pela tormenta desfeita que desfizera sua companhia. Levando, então, consigo a Filomesto ali perto, onde tinham seu gado, o recolheram em sua malhada, consolando-o, cada um de sua perda. E, ainda que com palavras rústicas, concluíam todos que todo quanto há neste mundo, além de ser desterro, ou é triste apartamento ou saudade (FRUTUOSO, 1983, p. 18).

Nesse sentido, como se pode observar na citação anterior, os pastores que acolhem Filomesto carregam em si lamentos e pensamentos parecidos com outros pastores que vemos na *Arcadia*, de Sannazaro, ou na *Diana*, de Montemayor, por exemplo. A vida, para eles, não pode ser compreendida para além das desventuras, tristezas e do cultivo do sentimento da saudade. O fatalismo em estado de aceitação total permeia, muitas vezes, o discurso de personagens presentes nesse tipo de novela. No capítulo quarto, Filomesto, devido ao conselho do “maioral de fato” (FRUTUOSO, 1983, p. 19) que habitava a aldeia dos pastores, foi levado pelos pastores à corte de Narfendo, onde cresceu, recebeu ensinamentos e tornou-se, então, um cavaleiro. Ainda, no capítulo décimo, quando Filomesto, já no exercício da cavalaria, vê-se enamorado por Tomarzia, Frutuoso apresenta-nos uma égloga em que um outro personagem, chamado Juan Pastor, surge sofrendo por amor e recebe os conselhos de seu amigo Rodrigo. Esses nomes são novos no enredo, mas emergem nele a fim de fazer uma analogia com os sentimentos e conflitos vividos por Filomesto. Outro ponto importante a ser apresentado é o bilinguismo presente, uma vez que essa égloga em questão e outros textos poéticos da obra encontram-se em castelhano:

Unos dicen, que es dolente
de enfermedad nunca oida
otros, que oveja perdida
l'aze sentir lo que siente;
hablan amigablemente,
por su Juan tan triste ver,
de que puede triste ser

Otros dicen que su mal
es un amor voluntario;
otros, quel es quartanário;
viendo andar el triste tal,
dá cada uno parecer
de su mal, qual puede ser.

Ninguno le osa hablar,
 sino su grande amigo
 que se llamava Rodrigo,
 que era mas su familiar;
 viendol'este triste estar
 por su tristeza saber
 fuelo ansi a repreender (FRUTUOSO, 1983, p. 54).

Nesse sentido, ao mesclar poemas em Português e em Espanhol, Frutuoso (1983) apresenta um aspecto que ainda não havia sido explorado por romancistas lusos. Além disso, apesar dos protagonistas, Filidor e Filomesto não serem pastores, esses últimos apresentam grande importância no desenvolvimento das ações narradas. É o mundo bucólico habitado por eles e o modo como encaram a vida e os sentimentos que se sobressaem a cada linha da narrativa.

Conforme Santos (2017, p. 16), “o amor impõe-se como um objecto de estudo imperativo para o justo entendimento da novela pastoril portuguesa e ibérica”. A partir das paixões e de tudo o que ela desperta de bom e de ruim no ser humano que as ações se desenvolvem. Isso não é diferente do que vemos na obra de Francisco Rodrigues Lobo, considerado um dos principais autores lusos da romanesca pastoril, que compôs uma trilogia nesse subgênero: *Primavera* (1601); *O Pastor Peregrino* (1608) e *O Desenganado* (1614). Nas três obras, Lereno, o protagonista, acometido de uma avassaladora paixão sai de um estado de tranquilidade e felicidade que vivia antes de deparar-se com o amor e parte em sua saga de sofrimentos amorosos que o leva ao desencanto. Nesse sentido, o *locus amoenus* não se coaduna com o sentimento interno do herói, de perturbação e desconsolo. Assim, para Sara Augusto (2013, p. 199), o final do enredo traz uma lição para o público leitor: “a evidência da impossibilidade de recuperar um estado feliz de isenção amorosa”. Esse aspecto, embora não se aplique a toda e qualquer novela pastoril é bastante recorrente em muitas composições, como pontua Santos (2017). De acordo com Pavão (1983, p. 36), “há atitudes de espírito que se volvem em lugar comum do lirismo pastoril, tais como o encantamento da existência livre e da contemplação do mundo exterior, quebrado pelas violências do amor”. O sofrimento, portanto, põe o amador em conflito e mexe com os rumos do seu destino. Todavia, diante das adversidades, os personagens costumam lamentar-se e conformar-se, diferentemente do que faziam os protagonistas romanesco da Grécia Antiga.

Na seara das romances pastoris reconhecidamente lusitanas, destacamos também *Lusitânia Transformada*, de Fernão Álvares do Oriente, publicada

postumamente, em 1607. Isso leva o crítico literário italiano Ettore Finazzi-Agrò a pontuar que essa obra “deve ter sido escrita, com toda a probabilidade, diversos anos antes, de qualquer modo antes do fim do século XVI” (FINAZZI-AGRÒ, 1978, p. 78). Cultivando o *prosimetrum* e explorando, em suas construções poéticas, a forma da écloga e do soneto, o autor divide sua obra em três livros. Conhecida por apresentar visões, relatos de acontecimentos e cenários do Oriente¹⁴⁶ (presentes substancialmente nos Livros II e III), essa novela apresenta narrativas encaixadas, emoldurada em dois diferentes níveis: no primeiro, observa-se a romaria dos pastores a um templo de Nossa Senhora, onde se encontra o pastor Sincero e se discute sobre como o amor divino e humano não se coadunam entre si; e, no segundo, tem-se o momento em que o pastor estrangeiro Felício, a pedido do pastor Rurânio, conta sobre sua vida e suas experiências. A viagem ao Oriente ocorre, portanto, no segundo nível narrativo, através da turbulenta autobiografia do narrador-personagem. Nesse sentido, nota-se a presença crucial do narrador-moldura para o desenvolvimento do enredo, uma vez que, como pontua Sara Augusto (2013, p. 198), a viagem ao Oriente, que não se tornou um tema “preponderante no âmbito da poesia e da ficção”, “não constitui apenas um curto episódio no universo diegético da Lusitânia Transformada” (AUGUSTO, 2013, p. 200), uma vez que ocupa um terço da novela.

4.4 *Menina e Moça* e a problemática da definição desse subgênero novelístico

A tradição novelística pastoril lusa não se restringe apenas ao século XVI, apesar de ter apresentado maior expressividade na literatura castelhana, mas se estendeu, em Portugal, ao longo do século XVII. No entanto, cada vez mais, nas terras lusitanas, os subgêneros novelísticos passaram a imiscuir-se, de modo que, algumas novelas possuem uma difícil definição genérica, uma vez que se constituem de formas híbridas entre a novelística de cavalaria, a sentimental e a pastoril. Esse fenômeno ocorreu tanto na seara das narrativas pastoris, quanto nas sentimentais e nas cavaleirescas. A novela medieval cedeu sua forma para a construção de um novo subgênero, mas também acabou retroalimentando-se formalmente e tematicamente deles, uma vez que o processo de desenvolvimento, de construção e de recriação de

¹⁴⁶ Acredita-se que a experiência de Fernão Álvares do Oriente como soldado e viajante, em batalhas e viagens para terras orientais, foi um fator importante para que ele pudesse explorar e se aprofundar nessa temática ainda não explorada em outras novelas pastoris portuguesas.

um gênero textual é dinâmico e não linear. *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, publicada pela primeira vez em 1554¹⁴⁷:

representa uma convergência de tópicos ficcionais, quer no plano da história literária (agregando ingredientes da novela de cavalaria, do romance pastoril e da novela sentimental), quer no plano do conteúdo (pela conversão a um lugar de encontro, feminino e lamentoso, da Menina - que inicia o livro com um monólogo de evocação de deslocação e de mudança de vida - com uma Senhora, com a qual discute histórias de amores infelizes, que se intercalam na acção central da ficção) (INSTITUTO CAMÕES, 2001, p. 1).

A crítica literária demonstra, de modo geral, dificuldade em definir a que gênero pertence essa obra de Bernardim Ribeiro, ora classificando-a como novela pastoril, ora sentimental. Para Saraiva e Lopes (1975, p. 206), “é legítimo encarar a obra, globalmente, como espécime da novelística sentimental do século XVI entre nós, examinando-a e julgando-a tal como se apresenta nas diferentes versões conhecidas”. Já Massaud Moisés (2013, p. 105 – grifos do autor), destaca que “em Portugal, a novela bucólica e sentimental é apenas representada por *Menina e Moça*¹⁴⁸”. Fidelino de Figueiredo (1960), por sua vez, pontua sobre o livro que:

A primeira parte não é uma novela completa, mas uma série de episódios inacabados, em que o pastoril e o cavalheiresco se entrelaçam. A sua beleza consiste no tom de melancolia profunda, na expressão de acatamento e veneração pelos grandes amores, o que dá à obra um cunho de concentrada gravidade. Era a primeira vez que na língua portuguesa uma pena podia livremente correr, contando infelicidades e sofrimentos de amor, sem as peias do verso, sua linguagem própria, sem o limite das pequenas composições métricas. É uma obra inovadora e, portanto, de aprendizagem. Por isso foi descuidada ou esquecida a unidade da ação; os episódios associam-se e sucedem-se, sem um fio condutor, todos a satisfazer a necessidade de dizer saudades e tristes amores. A segunda parte da obra diverge muito da primeira; é mais predominantemente cavalheiresca e deixa transparecer influência do *Tristão*¹⁴⁹ e do *Amadis* (FIGUEIREDO, 1960, p. 149).

Encaramos, aqui, *Menina e Moça* como uma novela híbrida, a qual nos traz um elemento novo no cenário narrativo novelístico: a presença de uma narradora que nos

¹⁴⁷ A obra foi publicada inicialmente em 1554, em Ferrara, de modo inacabado, mas a primeira edição completa veio a público em 1557. Essas duas datas são posteriores à morte do autor.

¹⁴⁸ Nesse ponto, discordamos do autor. Em primeiro lugar, não se pode afirmar necessariamente que apenas *Menina e Moça* mesclou a novelística sentimental e pastoril. Por outro lado, há outra novela sentimental lusitana, de autoria anônima e escrita no século XVI: *Naceo e Ameridónia*. Essa obra foi encontrada, conforme David Hook (1985), na década de 1970, em um manuscrito no qual também estava o famoso livro de Bernardim Ribeiro.

¹⁴⁹ Novela medieval intitulada *O Romance de Tristão*, de Bérout, que teve sua primeira versão composta no século XII (1150-1190). Entre 1230 e 1240, compôs-se o *Tristão em Prosa*. Sua autoria é discutida até hoje.

narra seus lamentos e desaventuras amorosas. Na obra, a ação guerreira aparece em um plano secundário, uma vez que os sofrimentos daquela que narra o enredo e os infortúnios amorosos dos personagens que fazem parte das narrativas encaixadas na obra assumem centralidade. Sabe-se que Bernardim Ribeiro compôs, pelo menos, cinco élogos pastoris, toranando-se um nome importante para a poesia bucólica portuguesa do século XVI, contudo, em sua novela, o autor foca na construção da prosa e, quando recorre à poesia, faz uso também de formas poéticas medievais, como o romance. Além disso, no enredo, emergem os pastores, com suas reflexões e cantos de sofrimento, como se pode notar no capítulo 18, quando a ama de uma donzela canta para ela a canção de um pastor chamado Bimnarder (Anexo 3).

Autores como a pesquisadora Ivana Varjassyová (2012) apontam algumas similaridades entre *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, e a *Elegia di Madonna Fiammetta*, de Giovanni Boccaccio, uma vez que ambos os textos são narrados por mulheres que são protagonistas do enredo. Tal procedimento narrativo ainda não tinha sido explorado na novelística lusa até então. Entretanto, enquanto Fiammetta atua de modo mais incisivo sobre as suas intercorrências amorosas, a narradora de Bernardim assume uma postura mais contemplativa, reflexiva e cortês diante de seus infortúnios.

4.5 O abandono das grandes aventuras e o espaço para problemáticas individuais e sociais

Com os novos subgêneros da novela que emanam na Europa a partir do século XIV, nota-se que, cada vez mais, a ação guerreira que se fez central em diversas novelas medievais perde espaço. As narrativas cavaleirescas emprestaram sua forma, sobretudo para a novelística peninsular, mas, muitas vezes, essa herança se deu muito mais a um nível linguístico e de organização dos elementos composicionais. Em cada obra, os novos novelistas que surgiam criavam novas possibilidades de construção do enredo. Em um prefácio escrito para *Diana*, de Jorge Montemayor, Montero (1996) salienta que:

El título de la obra, que tiene como modelo los que habitualmente presentaban los libros de caballerías, viene a significar: 'Los siete libros que tratan de Diana'. La voluntad, sin embargo, de marcar editorialmente las distancias con respecto al género caballeresco ya se deja ver en la selección del nombre femenino para el

título, lo que induce a pensar que Diana es el personaje principal de la obra. Pero la lectura del libro frustra en parte las expectativas ahí fundadas, por cuanto en realidad dicho rango sólo le corresponde a la pastora de una manera indirecta. Otro hecho que viene a resaltar la peculiaridad del título es la omisión del nombre del protagonista masculino, esquivando así el tipo de emparejamiento que ocasionalmente se había dado tanto en la llamada novela sentimental (Tradado... de Amalle y Lucenda, Grimalte y Gradisa, por ejemplo) como en el teatro pastoril (Égloga de Cristino y Febea, ...de Plácida y Vitoriano); sin olvidar desde luego la Comedia de Caliste y Melibea. El enfoque exclusivo sobre la protagonista femenina contaba, sin embargo, con un antecedente tan ilustre como la boccacesca Elegía di madonna Fiammeta, obra que coincide con La Diana en hacer —aunque por motivos bien distintos— de su heroína una esposa desgraciada (MONTERO, 1996, p. 2)¹⁵⁰.

No caso da *Diana*, a escolha do autor em dar enfoque à personagem feminina em detrimento da masculina configura-se como uma mudança frente a outras narrativas do período e anteriores, que destacavam o nome do casal protagonista, a exemplo de diversas novelas gregas. Contudo, ao ler o livro o leitor percebe que se trata apenas de uma alteração na seleção vocabular, pois Montemayor não faz da sua Diana a protagonista absoluta de sua obra, pois a pastora é referida no livro indiretamente.

Cada vez mais, os problemas particulares dos indivíduos revelam-se como o fio condutor central da ação narrativa, os problemas sociais em sua face mais dura podem receber atenção, a exemplo do que se vê no *Decameron*. As grandes aventuras que outrora motivavam os cavaleiros a guerrearem e saírem em uma longa demanda, pouco a pouco, deixam de importar. Nas novelas pastoris e sentimentais, o conflito do eu consigo mesmo, com seus sentimentos e seus próprios infortúnios amorosos apresentam-se, como vimos, o eixo principal do enredo desse subgênero. Com o tempo, diversas novelas de cavalaria lusitanas¹⁵¹, assumindo uma modalidade narrativa que, por vezes, explora o psicológico dos personagens e seus conflitos

¹⁵⁰ “O título da obra, que segue o modelo daqueles usualmente apresentados nos livros de cavalaria, passa a significar: 'Os sete livros que tratam de Diana'. A vontade, porém, de marcar editorialmente as distâncias com relação ao gênero cavalheiresco já pode ser percebida na escolha do nome feminino para o título, o que leva a pensar que Diana seja a personagem principal da obra. Mas a leitura do livro frustra em parte as expectativas nele baseadas, pois na realidade tal posto corresponde apenas indiretamente à pastora. Outro fato que vem evidenciar a peculiaridade do título é a omissão do nome do protagonista masculino, evitando assim o tipo de emparelhamento que ocasionalmente ocorria tanto no chamado romance sentimental (Trado... de Amalle y Lucenda, Grimalte y Gradisa, por exemplo) como no teatro pastoral (Égloga de Cristino e Febea, ...de Plácida e Vitoriano); Sem esquecer, claro, a Comédia de Caliste e Melibea. O foco exclusivo na protagonista feminina teve, no entanto, um precedente tão ilustre quanto a boccacesca Elegía di madonna Fiammeta, obra que coincide com La Diana ao fazer —embora por razões muito diferentes— de sua heroína uma esposa infeliz”. (Tradução minha).

¹⁵¹ Esse fenômeno também pode ser observado nas novelas espanholas. No entanto, por motivos de recorte de *corpus*, optamos apenas por analisá-lo nas novelas lusas do século XVI.

internos, perde seu enfoque nas batalhas, lutas e nas grandes façanhas construídas a base da força guerreira. Para alguns pesquisadores, como Moisés (2012; 2013) e Fidelino de Figueiredo (1960) essa mudança revela que a novelística de cavalaria perde sua força. No entanto, tal alteração trata-se apenas de uma reconfiguração formal, dentre tantas outras que o gênero novela assumiu desde a sua origem. É justamente sobre essas transformações na novela de cavalaria portuguesa e as heranças socio-históricas e literárias que levaram a esse fenômeno que trataremos no capítulo seguinte.

Capítulo 5: A novela de cavalaria portuguesa no século XVI

A partir dos estudos empreendidos em capítulos anteriores, estabeleceremos o percurso da constituição formal das novelas de cavalaria em Portugal no século XVI, sem esquecer que esse processo se deu de modo dialético, gradual e, em certos aspectos, heterogêneo. Ademais, tentaremos compreender como a novela de cavalaria lusitana quinhentista destoa – e de que modo – das produções do mesmo subgênero no período medieval, uma vez que, cada vez mais, a novelística cavaleiresca perde sua conotação épica e aventuresca e agrega a si um discurso mais lírico e uma maior preocupação com a representação psicológica dos personagens, sobretudo a partir do *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes. Mais do que definir as formas¹⁵² da novela cavaleiresca, esta investigação se propõe a compreender, sistematicamente, como – e por meio de que – elas se constituíram no período analisado. Deseja-se, com esta análise, contribuir para a construção de futuros estudos centrados na longa permanência da novela em Portugal e também para o desenvolvimento de trabalhos que busquem analisar sistematicamente a formação e transformação do gênero novela em suas diversas tipologias, tendo em vista, principalmente, que estudos acerca dos aspectos formais da novela, de modo geral, sobretudo desenvolvidos em língua portuguesa, ainda são bastante escassos. Por esse motivo, ao longo deste estudo, tive que recorrer a diversas bibliografias teóricas em Inglês, Francês e Espanhol, tendo em vista que há poucas pesquisas centradas na forma da novela e de seus subgêneros. Devido a isso, também, tentamos empreender, nos dois primeiros capítulos, uma reflexão genética do gênero, traçando alguns de seus aspectos centrais desde a Antiguidade Clássica.

O último estudo publicado em livro que tentou agrupar, catalogar e divulgar as novelas de cavalaria escritas na Península Ibérica até o fim do século XVIII foi realizado por um espanhol, Pascual de Gayangos, em 1857. Na atualidade, o professor Doutor Aurélio Vargas Diaz-Toledo, nascido na Espanha, tem desenvolvido um projeto de pesquisa, análise e resgate de produções novelísticas cavaleirescas portuguesas. Ele desenvolveu um site¹⁵³ no qual não só indica alguns títulos

¹⁵² Falamos aqui em formas, no plural, e não em forma, pois o processo de transformação das novelas de cavalaria no século XVI não se deu de modo unívoco nas quatro obras analisadas neste capítulo.

¹⁵³ No site <<https://parnaseo.uv.es/universodealmourol/apresentacao>>, do Professor Doutor Aurelio Vargas Diaz-Toledo, é possível encontrar diversos títulos de novelas de cavalaria portuguesas, saber quais foram publicados ou se encontram ainda em manuscritos, quais encontram-se resgatados ou

importantes destacados por Gayangos, atualizando a listagem inicial deste acerca dos livros aos quais se pode ter acesso e onde e sobre os títulos que ainda se encontram perdidos. Um dos exemplares lusitanos, de Tristão Gomes de Castro, recuperado pelo pesquisador foi o *Leomundo de Grécia* ou *A Argonáutica da Cavalaria*¹⁵⁴, possivelmente escrito entre 1599 e 1611. Esse título foi, aliás, estudado por Diaz-Toledo em sua tese de doutorado intitulada “*Estudio y edición crítica del Leomundo de Grécia, de Tristão Gomes de Castro*”, defendida em 2007. Nela, o autor analisa o códice e o transcreve¹⁵⁵.

Tive acesso a uma versão digital do *Leomundo de Grécia*, obra que se inspira diretamente n’*As Argonáuticas*, de Apolônio de Rodes. Contudo, devido à incerteza acerca de sua data de publicação e a fim de delimitar um *corpus* centrado apenas em publicações que ocorreram no século XVI, acabei descartando o texto de Tristão Gomes de Castro desta análise, embora ele trouxesse elementos formais importantes no cenário da novelística lusitana. Assim, foram selecionadas as seguintes novelas de cavalaria para este estudo: *Crônica do Imperador Clarimundo donde os Reis de Portugal descendem* (1522), de João de Barros; *Palmeirim de Inglaterra* (1541-1543), de Francisco de Moraes; *O Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (1554), de Jorge Ferreira de Vasconcellos; e a *Crônica de Dom Duardos* (1580), de Dom Gonçalo Coutinho. Ao longo dos tópicos deste capítulo, buscaremos compreender as transformações desse subgênero e as suas particularidades em cada obra analisada.

5.1. A novela de cavalaria lusa do século XVI: o *status* da questão

Foram selecionadas para este estudo quatro novelas de cavalaria portuguesas escritas e publicadas no século XVI, duas na primeira metade desse período e as outras na segunda metade. Isso, de certo modo, ajuda-nos a entender um pouco o

perdidos, entre outras informações bastante relevantes para os pesquisadores que pretendem se debruçar sobre a novelística cavaleiresca lusa.

¹⁵⁴ É possível adquirir um exemplar do livro apenas no seguinte endereço: <<https://sialpigmalion.es/libro/argonautica-da-cavalaria-partes-i-ii/>>. Como se trata de uma publicação internacional e mais específica, para adquiri-lo, deve-se importar a obra, que fora publicada em partes devido à sua extensão.

¹⁵⁵ A tese está restrita para consulta local na Universidade Complutense de Madrid, onde foi defendida. Eu tive contato com o autor e consegui, através dele, uma versão em PDF desse trabalho para fins de estudos. Na ocasião, o pesquisador comunicou que sua pesquisa não estava disponibilizada on-line, pois seria publicada em livro, o que foi feito no ano de 2021.

panorama dos sessenta anos ao longo dos quais as obras vieram a público. Normalmente, quando se propõem a analisar as produções desse momento histórico, muitos trabalhos debruçam-se sobre os escritos camonianos, sobretudo *Os Lusíadas*, editado em 1572. Além destes, textos compostos por Gil Vicente, Sá de Miranda ou pelos cronistas lusos dos anos de 1500 são, também, frequentemente revisitados. Sendo assim, o espaço concedido para as narrativas cavaleirescas costuma ser muito reduzido quando comparado ao que se dá a autores do período.

No geral, Camões é abordado como o epicentro do sistema literário do século XVI. Por esse motivo, a épica de raiz medieval no Quinhentismo é apresentada, em diversas historiografias da literatura lusitanas, não raramente, como algo estranho à “nova mentalidade” inaugurada a partir do Renascimento. Assim, tal forma literária, por não estar em conformidade com a proposta estética do Classicismo e, também, salvo a *Crônica do Imperador Clarimundo*, não possui maiores preocupações de referências à ideia de construção e consolidação, por meio da literatura, de uma nacionalidade lusa, acabou não tendo destaque entre diversos críticos que se debruçaram sobre as produções portuguesas quinhentistas. Com isso, esse subgênero literário produzido após o declínio da Idade Média não adentrou a esfera do cânone luso. De acordo com Zahidé Lupiaacci Muzart (1995), a determinação da relevância ou não de um livro, em qualquer sociedade, perpassa problemáticas muito parecidas e que se encontram ligada às ideologias dominantes de cada época. Dentro dessa lógica, portanto, uma obra merece ou não destaque em uma determinada geração por atender ou não aos critérios vigentes do seu tempo que a incluem no escopo do cânon¹⁵⁶. Entretanto, ela pode, posteriormente, ao deparar-se com novos fatores ideológicos dominantes, voltar a ser reconhecida como notória pelo público e pela crítica:

O estudo do cânone está ligado, pois, a várias coisas, principalmente à dominante da época: dominantes ideológicas, estilo de época, gênero dominante, geografia, sexo, raça, classe social e outros. Aquilo que é canonizado em certas épocas, é esquecido noutras; o que foi esquecido numa, é resgatado em outra. Como Sousândrade, no Brasil, como Baudelaire, na França... entre outros (MUZART, 1995, p. 86).

¹⁵⁶ O cânone – ou cânon – é uma palavra derivada do termo grego *κανόνας*, que, em sua origem, designava uma espécie de vara utilizada como um instrumento de medição. Ao ser retomado por outros campos do conhecimento, esse vocábulo ressignificou-se e passou a designar um conjunto de regras e/ou modelos de organização de determinados assuntos ou objetos. No caso da literatura, os textos canônicos, em tese, configurar-se-iam como um conjunto de obras consideradas, ao longo do tempo, genuínas e oficialmente sancionadas.

No decorrer do tempo, determinadas normas, que determinam o que é esteticamente bom ou não, moldam-se dentro de um determinado sistema literário. Nesse sentido, à medida que os interesses do público e dos críticos literários e das percepções acerca do que é belo modificam-se, o que se reconhece como cânone pode sofrer – ou não – alterações¹⁵⁷. Para Márcia Abreu (2006, p. 39), “por trás da definição de literatura está um ato de seleção e exclusão, cujo objetivo é separar alguns textos, escritos por alguns autores do conjunto dos textos em circulação”. No entanto, segundo a pesquisadora, é comum que critérios linguísticos, textuais e estéticos não norteiem totalmente a seleção do cânone. Desse modo, “entra em cena a difícil questão do valor, que tem pouco a ver com os textos e muito a ver com posições políticas e sociais” (ABREU, 2006, p. 39) e, por isso, é necessário ter em mente todas as dialéticas que envolvem a sua construção, valoração e legitimação. Todavia, a atribuição de valor estético, muito além do texto propriamente dito, interliga-se a concepções políticas e sociais vigentes em cada período da História de um povo específico.

Quando se buscam as novelas de cavalaria portuguesas do século XVI em historiografias literárias lusas, observa-se que, geralmente, pouco espaço é dado a elas. A premissa que norteou a criação de histórias da literatura de diversas nações tem raízes consolidadas no projeto estético romântico¹⁵⁸. Dessa maneira, os livros dessa tipologia costumam definir o conjunto de obras pertencentes ao cânon de um determinado país com base no país de origem e idioma que possuem autor e obra, respectivamente. Assim, nesses textos, comumente, a literatura apresenta-se enquanto um fenômeno não apenas estético, mas também historicista, social e que possui indícios de seu espaço de pertencimento, seja na cor local, na língua ou nos temas abordados. Conforme Braga (1990):

a elaboração da Literatura portuguesa é o produto do ethos da raça, do sentimento da nacionalidade e da consciência histórica, acompanhando solidariamente a evolução estética das Literaturas românicas, na Idade

¹⁵⁷ De modo geral, a movência do cânone é um evento lento e gradual e que costuma excluir mais que incluir obras do grupo reconhecido enquanto “literatura de qualidade”.

¹⁵⁸ O primeiro texto publicado que pretendeu formular uma “história da literatura portuguesa” é de 1909 e foi escrito por Teófilo Braga. Este, por sua vez, como não poderia deixar de ser, constrói sua obra sob a égide nacionalista do Romantismo e, portanto, no processo de seleção dos textos que adentram, para o autor, o cânone literário luso, a tríade nação, território e língua apresenta-se como um elemento norteador. Esse mesmo processo pode ser observado em obras de outros historiadores da literatura que surgirão posteriormente.

Média, na Renascença e na época do Romantismo, seguindo a acção hegemónica de cada uma delas, e por seu turno influenciando também na criação da *Novela de Cavalaria* e na corrente do Humanismo. O estudo histórico deste produto superior do génio português, acompanhando-o nas suas relações com as Literaturas modernas, através dos movimentos sociais e políticos da península hispânica, presta-se à aplicação de processos críticos, que só podem realizar-se compreendendo a psicologia colectiva e o ponto de vista sociológico (BRAGA, 1990, p. 52).

De modo geral, desde a primeira historiografia da literatura portuguesa, escrita por Teófilo Braga e publicada em quatro volumes entre 1909 e 1918, menciona-se a existência de apenas três novelas de cavalaria lusas: *Crônica do Imperador Clarimundo*, *Palmeirim de Inglaterra* e *Memorial de Proezas da Segunda Távola Redonda*. Em seu livro, Braga (1990) afirma que a obra novelística de João de Barros serviu apenas para formar o autor na qualidade de historiador do seu tempo. Na narrativa cavaleiresca de Francisco de Moraes, o crítico buscou delimitar os aspectos definidores de sua nacionalidade. Já no livro de Jorge Ferreira de Vasconcelos, destacou apenas o Torneio de Xabregas, no qual aparece o único cavaleiro de origem lusitana.

Cronologicamente, a *História da Literatura Portuguesa*¹⁵⁹, de Joaquim Mendes dos Remédios (1930) foi o segundo estudo do gênero publicado em terras lusitanas. Nela, menciona-se apenas sobre um novelista quinhentista: João de Barros. Sobre sua novela de cavalaria, o crítico português destaca que “[...] se trata de trabalho original de Barros, que nela quis experimentar os recursos de sua imaginação de pouco mais de vinte anos [...]” (REMÉDIOS, 1930, p. 180). Afora isso, ele ressalta que o *Amadis de Gaula*¹⁶⁰, apesar de não adentrar o escopo da literatura de seu país, por não possuir uma autoria e nacionalidade da qual se tem certeza, merece destaque por ser “a única novela cavaleiresca que merece ler-se” (REMÉDIOS, 1930, p. 57).

Na *História Literária de Portugal (séculos XII-XX)*, de Fidelino Figueiredo, publicada originalmente em 1944, em relação às narrativas cavaleirescas do século XVI, o autor ignora completamente a existência de qualquer outra obra cavaleiresca do período, centrando sua análise somente nas novelas de João de Barros, Francisco de Moraes e Jorge Ferreira de Vasconcelos. Além disso, tenta comprovar que o

¹⁵⁹ Essa obra não possui edições recentes. A última feita em grande escala data de 1930. Além disso, é possível reeditá-la sob encomenda, por meio da editora inglesa Forgotten Books.

¹⁶⁰ A querela da nacionalidade do *Amadis de Gaula* é algo constante em diversas historiografias literárias portuguesas. Alguns autores tentam, ao máximo, forjar uma origem lusa para o livro. Outros, como Remédios (1930) afirmam que sua origem é incerta, mas expressam sua extrema admiração pela obra.

Amadis de Gaula pertence ao sistema literário lusitano. Sobre o autor, consideramos válido pontuar que ele é um dos poucos historiadores que dão um espaço de destaque às novelas de cavalaria ao associar a existência delas ao desenvolvimento do romance português moderno. Assim, para o crítico:

A formação originária dos gêneros novelescos é um problema difícil. É certo que foi a Renascença que lhe deu possibilidade de grande desenvolvimento e, graças à imprensa, grande difusão e grande público. Mas nada disso ou muito pouco disso se deveu à imitação dos Antigos, que não conheciam o romance nem o conto (FIGUEIREDO, 1960, p. 141).

Figueiredo (1960, p. 141) considera que a novelística renascentista continua uma tradição literária medieval ou cria novas formas nos séculos modernos”. No decorrer das dez páginas dedicadas à novelística lusitana do século XVI, o autor discorre sobre o valor estético de todas as obras das quais se propõe a tratar, destacando, do subgênero novela de cavalaria, os livros: *Crônica do Imperador Clarimundo*, *Palmeirim de Inglaterra* e *Memorial de Proezas da Segunda Távola Redonda*. Ele aborda esse subgênero literário em dez páginas¹⁶¹, um espaço vasto se comparado ao oferecido por outros historiadores da literatura anteriores. Além disso, na ordem das seções que tratam sobre os escritos renascentistas portugueses, o conjunto de novelas de cavalaria é apresentado antes das composições poéticas camonianas.

Na historiografia literária composta por Massaud Moisés (2013), publicada pela primeira vez em 1986, Luís Vaz de Camões emerge, nas seções do capítulo que trata sobre o Classicismo luso, como o primeiro autor a ser abordado. Nota-se, também, que, no sumário do livro, apresenta-se os nomes de João de Barros, Jorge Ferreira de Vasconcelos e Francisco de Moraes separadamente, como subtópicos independentes. No entanto, isso não ocorre no capítulo em si, uma vez que o trecho dedicado ao comentário acerca dos autores e suas respectivas obras não está seccionado, como ocorre em outras seções do texto. Além disso, é válido pontuar que o crítico literário brasileiro dedicou apenas um parágrafo de dez linhas para discorrer sobre as produções novelísticas dos três escritores e, nesta parte, atém-se a associar cada um ao seu respectivo escrito, trazendo os anos de publicação e uma ligeira

¹⁶¹ Para se ter ideia, a seção sobre Camões, que é a central entre todos os historiadores da literatura que se debruçaram sobre as produções literárias do século XVI, ocupa, em Fidelino Figueiredo dezesseis páginas.

tentativa de associar cada novelista aos “[...] novos ares da Renascença [...]” (MOISÉS, 2013, p. 104).

Na *História da Literatura Portuguesa*, de António José Saraiva e Óscar Lopes (1956), editada pela primeira vez em 1955, sete páginas foram utilizadas para comentar as mesmas três obras novelísticas abordadas pelos historiadores literários anteriores. Em sua análise, os autores já reconhecem o *Amadis de Gaula* enquanto uma produção não portuguesa. Por essa razão, o estudo privilegia somente a novelística quinhentista de autoria lusitana reconhecida ao abordar o Classicismo luso. Entretanto, há, no decorrer do comentário feito acerca de *Clarimundo* uma tentativa de associá-lo à epopeia camoniana por reconhecer no quarto capítulo da narrativa de João de Barros a presença de versos em oitavas e esquema rímico “abbaacca” ditados pelo feiticeiro Fanimor. Esse tipo de formatação da estrofe, conforme os autores, seria um esboço de um poema épico precursor de *Os Lusíadas*. No livro *Palmeirim de Inglaterra*, não se reconhece valor estético, porém destaca-se que ele possui uma “[...] construção sintáctica correta, tanto na narração como no diálogo cortês [...]” (SARAIVA; LOPES, 1956, p. 222). Quanto ao *Memorial de Proezas da Segunda Távola Redonda*, o único fator que chama a atenção é justamente o torneio de Xabregas, onde, como sabemos, surge o cavaleiro português Dom Lucidardos. De modo geral, as historiografias da literatura portuguesa apresentam, inegavelmente, um grande fator em comum: a relação que se tenta estabelecer entre texto e contexto. Além disso, busca-se, nelas, averiguar o valor estético de uma obra a partir da possibilidade ou não de destacar nela aspectos nacionalistas.

Massaud Moisés (2013), ao tratar do período quinhentista na literatura, opta nomear essa seção do seu texto com o termo “Classicismo” e não como “Renascimento”. Isso ocorre porque, provavelmente, o crítico compreendia que a renascença se atrelava a um momento que atingiu a cultura ocidental em vários campos do conhecimento, ao passo que, entre os portugueses, o que houve foi uma imitação e emulação dos clássicos em um nível estético. Por esse motivo, o autor inicia essa seção específica com a encenação da derradeira peça teatral de Gil Vicente e o posterior advento da tendência literária que seguiu o “Humanismo”. Para o crítico, foi justamente sob o “[...] ímpeto revolucionário da Renascença e, com o desenvolvimento natural do Humanismo, que o Classicismo se difundiu amplamente, por corresponder, no plano literário, ao geral e efêmero complexo de supremacia histórica” (MOISÉS, 2013, p. 66). Ademais, ele atrela o “achamento” do Brasil, em

1500, a um “[...] otimismo ufanista [...]” (MOISÉS, 2013, p. 66) que possibilita a existência de uma obra como *Os Lusíadas*. Seguindo uma lógica semelhante, Joaquim Mendes dos Remédios (1930), por sua vez, também atrela eventos históricos à criação de um novo tipo de sensibilidade em Portugal que culminou no Renascimento. Conforme o autor português, nesse período, “Portugal acompanhava a febre de progresso, que aquecia toda a Europa culta” (REMÉDIOS, 1930, p. 138). Assim, são apontadas uma série de avanços em práticas sociais de clérigos, senhores e damas ilustres motivados pela inauguração de uma “[...] era moderna [...]” (REMÉDIOS, 1930, p. 138).

Não é de se estranhar, portanto, o pouco destaque que Mendes dos Remédios (1930) oferece para a novela de cavalaria no século XVI, pois elas negam, simplesmente pelo fato de existirem, a relação de causalidade estabelecida no texto. Outrossim, há também, como se sabe, uma ocultação de outras obras e autores que se debruçaram sobre esse gênero. Considerar a existência de narrativas cavaleirescas em pleno quinhentismo desmontaria toda a perspectiva determinista, que situa a obra como resultante de um autor que, inserido em um contexto, produz literatura. Não se enfatiza, portanto, a criação literária enquanto um fenômeno no qual evento, subjetividade do escritor e livro nem sempre convergem. Por sinal, a criação de um poema épico como *Os Lusíadas* – em uma sociedade que conservou, para além do período medieval, uma estrutura econômica e social muito próxima à feudal – já revela que o poeta enquanto indivíduo não era predeterminado pela conjuntura predominante em seu país. Ao contrário disso, tentou-se realizar o jogo inverso, trazendo o Renascimento para o centro e excluindo, assim, qualquer tendência dissidente.

Fidelino Figueiredo (1960), embora dê destaque às novelas de cavalaria quinhentistas sem deixar de tratar de obras atreladas a um viés renascentista e, por isso, construa uma História da Literatura Portuguesa mais interessante em relação ao século XVI sob o ponto de vista estético e historiográfico, não deixa de atrelar os textos sobre os quais trata ao contexto histórico. Sobre as narrativas cavaleirescas, ele afirma que são “[...] um problema difícil”, justamente por destoarem da tônica de outras publicações canônicas do período, mas que “é certo que foi a Renascença que lhe deu grande possibilidade de desenvolvimento” (FIGUEIREDO, 1960, p. 141). Desta maneira, além de se preocupar em realizar uma *Introdução Histórica*, ele não deixa

de reconhecer, de certo modo, um caráter determinante do contexto que ele apresenta nessa seção.

Antônio José Saraiva e Óscar Lopes (1956) apresentam em “3ª Época – Renascimento e Maneirismo” uma série de aspectos sociais, históricos e culturais que teriam fomentado a literatura portuguesa quinhentista. É por esse motivo que, para ele, quanto mais se pode encontrar – de modo, muitas vezes, forçado – elementos que aproximem as novelas de cavalaria às categorias gerais do Renascimento ou a Camões, maior valor estético possuem. Quando isso não é possível, o que resta é desqualificá-las enquanto literatura.

Atendendo às necessidades nacionalistas de uma História da Literatura Nacional, não raramente os historiadores literários comparam, ou tentam interligar as novelas de cavalaria quinhentistas analisadas por eles ao épico de Camões, que fora feito personificação de um povo, a fim de validá-las em parte. Quando isto não é possível, tenta-se ao menos extrair delas algum elemento de valor pátrio. Por fim, no momento em que se esgota essas duas possibilidades, menospreza-se o valor estético e a importância histórica e/ou social que esses livros possuem por não se enquadrarem nos aspectos desejados por quem escreve a análise. Nas Histórias da Literatura Portuguesa, apesar dos avanços na forma de se fazer e pensar a História, prevalece uma perspectiva analítica historicista que corrobora para a difusão de uma versão da história lusa na qual o período medieval teria sido completamente superado pela “era moderna”. Ademais, as obras publicadas, necessariamente, deveriam ser, para os historiadores literários, resultados dessa conjuntura. Por essa razão, urge pensar a literatura lusa a partir da sua historicidade, considerando muito além do que texto e contexto, refletindo sobre essas produções artísticas a partir de sua singularidade e não como se faz ainda hoje, ao se tentar ajustá-las a caixilhos predeterminados. Nesse sentido, buscamos, neste estudo, trazer à baila as novelas de cavalaria lusas do século XVI comumente esquecidas ou até pouco compreendidas por diversos críticos literários.

A novelística cavaleiresca quinhentista, de modo geral, seja ela lusa ou hispânica, apresenta, em seu conjunto de obras, aspectos que as diferenciam das produções medievais desse mesmo subgênero. Um ponto a ser enfatizado é em relação aos ciclos (conjuntos temáticos nos quais uma novela de cavalaria poderia encaixar-se. Na Idade Média, havia três: o Clássico, o Carolíngio e o Arturiano. No Portugal medieval, apenas esse último popularizou-se, principalmente devido aos

livros pertencentes ao Ciclo do Graal, que é uma ramificação do Ciclo Arturiano, ou que remetessem a personagens importantes da Távola Redonda. No entanto, no século XVI, emergem novos ciclos de cavalaria, onde um texto liga-se tematicamente a um anterior. Nesse sentido, obras autorais, com novos personagens, criam, em torno de si, novas tradições literárias. Na Península Ibérica, duas produções literárias tiveram grande relevo: *O Amadis de Gaula*, título originalmente espanhol publicado em 1508 e atribuído a Garci Rodríguez de Montalvo, e o *Palmeirim de Oliva*, editado pela primeira vez em Salamanca por Francisco Vázquez:

É deste modo que têm começo os chamados «ciclos de cavalaria» quinhentistas, em que cada romance se liga tematicamente ao precedente. A par do ciclo inaugurado com Amadis de Gaula vamos encontrar, na área ibérica, um outro de não menor importância denominado ciclo dos Palmeirins. Iniciado com o romance anónimo em castelhano intitulado *Palmeirim de Olívia* (1.ª ed. 1533), encontrou continuação no *Primaleón de Grecia* (1.ª ed. 1512) e depois no *Platir* (1.ª ed. 1533) e no *Flortir* (deste último, todavia, apenas se conhece o título), todos anónimos e escritos em castelhano. Em 1546-47 imprime-se em Toledo, sempre em língua castelhana, um novo romance do ciclo intitulado *Palmerín de Inglaterra*, cuja primeira edição conhecida em português será a de Évora, de 1567 (FINAZZI-AGRO, 1978, p. 34).

Em Portugal, diversas novelas cavaleirescas foram herdeiras dessa dupla tradição: de um lado, o ciclo dos amadises, o qual Massaud Moisés (1957) analisou em sua tese de doutorado¹⁶²; e o ciclo dos palmeirins. Das obras que estamos analisando neste capítulo, o *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, interliga-se à primeira; ao passo que o *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes, e a *Crônica de Dom Duardos*, de Dom Gonçalo Coutinho, pertencem à segunda. Já a *Crônica do Imperador Clarimundo, donde os reis de Portugal* descendem é um ponto fora da curva dessa tendência. Além disso, cada vez mais, a novela de cavalaria desse período toma para si elementos que estavam presentes em outros subgêneros, como a novela sentimental e pastoril. Assim, para Finazzi-Ágro (1978), a repartição entre essas formas narrativas atende a uma necessidade de classificação, mas não leva em consideração que elas acabaram por mesclar-se, ao fim, entre si:

¹⁶² O estudo tem por título “A novela de cavalaria no quinhentismo português: o Memorial de Proezas da Segunda Távola Redonda de Jorge Ferreira de Vasconcelos” e foi editado pela primeira e última vez em 1957.

Seja-nos permitido, neste ponto, um outro esclarecimento. É conhecido como, por antiga convenção histórico-literária, a produção narrativa do período quinhentista português foi subdividida em três grandes secções do ponto de vista temático: o romance (ou novela) sentimental, o bucólico e o cavaleiresco.

Na realidade, tal repartição, se por um lado apresenta uma indubitável validade sob o ponto de vista da classificação, não toma em devida conta, por outro lado, os frequentes extravasamentos de género, típicos de uma época que viveu ao mesmo tempo, ou em rápida sucessão, diversas experiências literárias, ainda que dentro duma relativa unicidade das formas sócio-culturais.

Bastará apresentar aqui como exemplo a *Menina e Moça* em que encontramos, esplendidamente fundidas, as três modalidades narrativas do quinhentismo português (a sentimental, a bucólica e a cavaleiresca) e que, no entanto, tem sido apressadamente incluída no género sentimental; ou recordar, também, os romances de cavalaria, em grande parte dos quais encontramos trechos bucólicos, sem contar com a importância que neles assume o aspecto amoroso ou genericamente sentimental (FINAZZI-ÁGRO, 1978, p. 12).

No entanto, pontuamos aqui que esse comentário de Ettore Finazzi-Ágro compreende uma realidade peninsular da novelística do século XVI. Além disso, como vimos, as novelas sentimentais e as pastoris, embora tomassem de empréstimo certos elementos formais da novelística cavaleiresca, surgiram e se desenvolveram, entre os séculos XIV e XV, com algumas características próprias que não se restringiam à temática apresentada no enredo. Com o passar do tempo, nota-se que a novelística quinhentista, na Península Ibérica como um todo, incorpora e funde-se a tal ponto com esses dois outros subgéneros novelescos que, em algumas obras, é possível observar um hibridismo narrativo, como ocorre no *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro. Neste estudo, optamos por não incluir esse livro na categoria de “novela de cavalaria”, uma vez que ele possui aspectos narrativos que tendem mais para as narrativas pastoris e sentimentais.

Afora o que mencionamos até aqui, não podemos deixar de salientar que a centralidade dada ao amor, fazendo dele um eixo que fortalece e move o enredo, como vimos, não foi inaugurado, no âmbito do género novela, pela novelística sentimental ou pastoril dos séculos XIV e XV, mas na tradição clássica, com a novela grega. Assim, conforme Pavão (1983, p. 27):

Os dois géneros que se fundem encerram duas expressões convencionais desse pendor lírico que ostenta a figura do nosso amoroso que enverga os dois *travestis*: a cota de malha do cavaleiro andante, ávido de lustre e de glória, que alterna com a samarra dos velhos pastores legados pela tradição da Antiguidade Greco-latina ou nacionalizados pelos nossos quinhentistas, quando vêm impregnados do ressaibo do humus dum solo bem português, pintados nas figuras profundamente castiças dos autos vicentinos.

No entanto, embora as novelas pastoris e sentimentais não tenham inaugurado o motivo amoroso, elas recriam-nos, dando-lhe novas facetas. As relações afetivas e o sofrimento pela rejeição ou problemas na vida afetiva permitem que, cada vez mais, os personagens revelem mais de si, de seus pensamentos e de suas angústias. Além disso, um olhar fatalista sobre o ato de se apaixonar não possuiu espaço entre os personagens novelescos clássicos gregos, que lutavam contra toda e qualquer adversidade em busca de um *happy ending*. A novela de cavalaria quinhentista, por sua vez, herda o psicologismo empreendido na novelística dos séculos XIV e XV, trazendo, também, o amor para o centro do enredo, porém, a partir de uma cosmovisão sobre o amor otimista, herdada da novela grega clássica. A partir dessas premissas e de outros aspectos que as narrativas cavaleirescas do século XVI apresentam, abordaremos, nos próximos tópicos, mais detalhes sobre sua reconfiguração formal que traz consigo uma mudança de paradigma do cavaleiro, dos seus desejos e do mundo que o circunda.

5.2 De João de Barros a Dom Gonçalo Coutinho: um panorama das novelas de cavalaria selecionadas para este estudo

Analisaremos a reconfiguração formal das novelas de cavalaria portuguesas quinhentistas por meio de quatro obras desse subgênero produzidas em quatro momentos distintos. As duas primeiras, como já mencionamos anteriormente, pertencem à primeira metade do século XVI, ao passo que as duas últimas foram editadas na segunda metade. Além disso, todas elas possuem pontos em comum e particularidades, o que, por si, demonstra que o desenvolvimento da novelística cavaleiresca lusa desse período foi heterogêneo em alguns pontos.

Um fator importante a ser pontuado aqui é que, no século XVI, nasce efetivamente a novela de cavalaria portuguesa autoral, uma vez que, na Idade Média, circularam, em terras lusitanas, apenas traduções feitas por autores lusos anônimos de obras pertencentes ao ciclo arturiano¹⁶³. Ressaltamos, também, que, embora o ato de traduzir um texto no medievo consistisse em algo totalmente diferente do que representa hoje, pois comumente os tradutores alteravam os livros, retirando,

¹⁶³ No Portugal medieval, os textos arturianos, conforme Megale (2008, p. 15), eram muito populares, ao ponto de Fernão Lopes, na *Crônica de Dom João I*, afirmar que “Nuno Álvares Pereira lia amiúde histórias, especialmente a *Estória de Galaa*”, referindo-se, sem dúvidas à *Demanda do Santo Graal*.

reformulando e acrescentando trechos, isso ainda não era o suficiente para que se pudesse afirmar que existisse, nesse momento, publicações autorais e originalmente lusas. Assim, nos tempos medievais, existiram, no país, versões de títulos da França, que foi um dos principais berços, juntamente com a Inglaterra, desse subgênero, principalmente no que se refere às narrativas arturianas que constituíram o Ciclo do Graal. Para Megale (2001, p. 16), “além de geradora deste movimento que recobre praticamente todo o continente europeu, a literatura francesa foi também a que dedicou o número mais substancial de textos importantes ao Graal”. Conforme o autor, dos títulos que por Portugal circularam apenas três apresentam códices em português, “que são o fragmento da *Suite du Merlin* do século XIV, o códice completo da *Demanda do Santo Graal* de meados do século XIII e o códice também completo do *Livro de José de Arimateia* de meados do século seguinte” (MEGALE, 2001, p. 16).

Heitor Megale (2008, p. 14) pontua que as narrativas que tinham o cavaleiro como protagonista adentraram Portugal no século XIII, durante o reinado de Afonso III, podendo ter sido introduzidas lá “quijá pelo próprio rei”. O crítico paulista afirma que, entre os lusitanos, “os textos arturianos atingiram popularidade imensa durante os séculos XIII, XIV e XV” (MEGALE, 2008, p. 14-15). No entanto, como sabemos, na Península Ibérica, esse subgênero literário foi produzido até o final do século XVIII. Sobre a relevância, influência e importância social e histórica da matéria da Bretanha entre os portugueses no século XVI, ele aponta apenas o fato do mito messiânico de Artur transferir-se para a figura de Dom Sebastião. Todavia, em uma das novelas de cavalaria que abordamos neste capítulo, a composta por Jorge Ferreira de Vasconcelos, o rei Artur ou é diretamente mencionado ou os personagens que circulam pelo enredo possuem alguma relação de parentesco com o regente de Camelot¹⁶⁴ ou com algum cavaleiro da Távola Redonda. Não é à toa que, no próprio título de seu livro, o autor estabelece uma conexão com a matéria da Bretanha ao propor a existência de uma segunda Távola Redonda regida por Sagramor.

A *Crônica do Imperador Clarimundo, donde os reis de Portugal descendem*, de João de Barros, publicada pela primeira vez em Coimbra em 1522, foi a primeira novela de cavalaria autoral portuguesa em três volumes (Livro I, Livro II e Livro III). Na segunda e na terceira parte, há um pequeno resumo do conteúdo principal a ser narrado ao leitor. No Livro II, encontramos a seguinte súpula: “no qual se contém o

¹⁶⁴ Em Português medieval, foi traduzido como Camalote.

princípio de seus verdadeiros amores, e muitas cousas que por eles em armas fez” (BARROS, 1953, p. 1). Já no terceiro, há os seguintes dizeres: “em que se contam grandes cousas, que o sábio Fanimor profetizou sobre os reis de Portugal, que dele haviam de descender, e das traições que Tobem de Viapa fez, as quais foram causa de muitas amizades e alianças” (BARROS, 1953c, p. 61).

A obra, após a sua publicação inicial, foi reimpressa logo em 1553 e, depois, em 1601, 1742, 1791 e 1843. Isso já revela, por si, o sucesso dessa produção literária na sociedade lusa. A obra, apesar de ter um personagem principal que se evidencia no título, possui uma série de personagens secundários¹⁶⁵ e bastante relevantes, como Fanimor, mago e protetor do protagonista, Clarinda, o Cavaleiro das Lágrimas, Tobem de Viapa, Arfila, Lindanor, Princesa Farpinda, Filena e Carfel, entre outros.

No *Clarimundo*, o narrador afirma que a obra, dirigida a Dom João, filho de Dom Manuel, trata-se de uma tradução do húngaro para o Português realizada pelo autor João de Barros¹⁶⁶. No entanto, embora se mencione no texto, o novelista não se reconhece em nenhum momento enquanto autor e, assim, validar o enredo, conferindo-lhe maior prestígio e legitimidade por supostamente ser um texto húngaro que atesta a ascendência de Clarimundo e a descendência valorosa dos reis lusitanos. Ao fazer isso, Marques Braga (1953, p. 15-16) afirma que: “naturalmente Barros estava-se lembrando das lendas genealógicas correntes no seu tempo sobre a descendência do Conde D. Henrique de um rei da Hungria”¹⁶⁷. O herói principal é um príncipe, filho do rei Adriano de Hungria com Briaina, filha do rei Cláudio de França. Ao nascer, sua mãe nomeou-o dessa forma pois:

seu nascimento foi em dia tão claro e alegre para os que com tanto temor e trabalho os seus naturais antes de sua vinda tinham passado, pôs-lhe a rainha por nome Clarimundo, que conveio muito bem a todas as suas manhas e obras, que foram claridade do mundo, que então se chama claro, quando os príncipes, que o governam, destroem aqueles que com seus malefícios o têm escuro (BARROS, 1953a, p. 70).

¹⁶⁵ Ao todo, foram mais de duzentas e cinquenta personagens criadas por João de Barros e que circundam o enredo dos três volumes do *Clarimundo*.

¹⁶⁶ Nesse momento, nota-se uma autorreferencialidade presente no enredo comum a novelas de cavalaria medievais, como o *Merlim*, de Robert de Boron, e todas as novelas que chegaram até nós escritas por Chrétien de Troyes.

¹⁶⁷ Camões, no canto 3, estância 25 de *Os Lusíadas*, também incorporou essa mesma lenda genealógica: “Destes Anrique, dizem que segundo/ Filho de um Rei de Hungria experimentado,/ Portugal houve em sorte, que no mundo/ Então não era ilustre nem prezado;/ E, para mais sinal d'amor profundo,/ Quis o Rei Castelhana, que casado/ Com Teresa, sua filha, o Conde fosse;/ E com ela das terras tornou posse.” (CAMÕES, 2010, p. 105)

No entanto, após seu nascimento, ainda no berço, o príncipe Clarimundo foi trocado por uma criança morta. Muito tempo depois, descobre-se a troca e que ele estava vivo. O protagonista, mesmo sem saber de sua ascendência real, carrega consigo valores nobres e sonha, desde a infância, em tornar-se um cavaleiro andante. Quando jovem, o rapaz embarca em uma viagem marítima na qual se depara com uma grande tormenta e, pela sua bravura, é armado cavaleiro por seu próprio avô, Cláudio de França, o qual, até então, não suspeitava que ele fosse seu neto. A partir desse momento, iniciam-se as proezas do herói, que buscava defender os bons e punir os maus. Assim, em uma de suas empreitadas aventurescas, depara-se com a Infanta Clarinda, filha do Imperador Polinário, salvando a donzela do grave perigo que corria e acaba apaixonando-se por ela. Antes do casal conhecer-se, a bela moça, em suas andanças pelo mundo, passa por diversas dificuldades, sendo, também, salva pelo Cavaleiro das Lágrimas, que a livra de perigos que envolvem gigantes que tentam atacá-la e capturá-la. Clarinda e Clarimundo encontram-se pela primeira vez no início do Livro II e, assim que a vê, um sentimento forte e jamais sentido antes é despertado no rapaz:

Clarimundo ainda que mostrasse negar o que lhe ele cometera, não desejava outro bem por causa de Clarinda, e não por outro algum respeito, ou interesse; porém despediu-se por então até ver se tinha maneira de saber quanto com isso Clarinda folgava, porque sem sua vontade não queria aceitar cousa alguma. E parecendo-lhe este bom meio pera o que ele desejava, chamou a Filena, e disse-lhe: – Todo este tempo, minha fiel colaça, vós me tendes servido em cousas, que me não tocaram tanto n'alma como esta. E a diferença que é da alma ao corpo, essa quero que tenhais no resguardo, e aviso disto em que vos ponho; e que até agora vos não descobrisse esta vontade, não foi por desconfiar da vossa boa diligência, mas porque o cuidado me pôs sempre em tal extremo, que ele mesmo me defendia que o calasse, e agora estou em tempo, que o remédio de meu descanso está em vosso aviso. E porque quanto mais quero dizer meu mal, tanto menos lhe saberei dar princípio, não gasto outras palavras, pois os sinais que em mim vedes bastam para conhecer camanho¹⁶⁸ bem quero a Clarinda (BARROS, 1953b, p. 24-25).

Em outro episódio importante vivido por Clarimundo, presente no Livro II, o personagem encontra a Princesa Farpinda, a qual se vê arrematada devido a seus desejos pelo rapaz e tenta entregar-se a ele, que, leal aos seus sentimentos por Clarinda, recusa a donzela. Esta, sem aceitar a rejeição amorosa, oferece-lhe uma bebida mágica, o Vaso de Esquecimento, que o faz perder completamente a

¹⁶⁸ Camanho significa “quão bem”.

memória¹⁶⁹. No entanto, nem mesmo enfeitado, o herói demonstra sentir amor pela jovem nobre, que, inclusive, recebe do narrador a alcunha de “falsa”:

Desta maneira se estava esta falsa Farpinda queixando, e não era sem causa vir-lhe esta desventura, pois tanta maldade ordenava como adiante vos contaremos. A qual, tanto que amanheceu, ataviando-se mui bem, cuidando de o vencer, veio-se pera Clarimundo, e começou de lhe perguntar como estava, se poderia cedo caminhar, e outras cousas desta qualidade, mostrando que já trazia o pensamento mudado.

E quando veio ao jantar, pelo que tinha concertado, disse que queria jantar com ele pois mais bem não alcançara. E posta a mesa junto do leito, começaram as iguarias a vir em avonança¹⁷⁰ de mil diferenças, mas este convite foi bem desastrado, porque pedindo Clarimundo de beber, trouxe-lhe uma donzela de Farpinda um vaso onde vinha tal compostura, que acabando de beber ficou sem memória de si, em maneira que não conhecia ninguém, nem sabia quem era, com que logo começou a dizer cousas, que deu entender quanto aquilo obrara, de que Farpinda ficou mui alegre, parecendo-lhe que por aquela via o tinha seguro.

Porém Clarimundo inda que estava esquecido, nem por isso lhe mostrava amor: e porque não era de todo são, deixava-lhe ela fazer toda as cousas com esperança que depois o teria naquele Castello a sua vontade. E neste tempo nunca Carfel, nem Filena o viram. E passados oito dias, como já Clarimundo estava bem disposto, pelo mais namorar mandou trazer dois palafréns ricamente ataviados, e levou-o a uma floresta além do rio, onde andavam muitos porcosm veados, e outras montarias, onde se pudessem desenfadar (BARROS, 1953c, p. 11-13).

Apenas enfeitado, Clarimundo corresponde à Farpinda sexualmente, porém seu envolvimento com ela não ultrapassa o desejo carnal. Além disso, como o narrador afirma, a bebida do Vaso deixou-o, também, pouco são, de modo que ele deixou a donzela fazer tudo o que quis. Com o passar dos dias em que o rapaz esteve com a moça, sentiu-se enfadado e foi levado por ela para caçar. Nesse momento, o herói corre atrás de um animal e esquece completamente da princesa. Em seguida, o texto revela que “parece que era aquele porco um meio para o salvar de tanto mal, porque com sua vista pôs as pernas ao palafrém e tanto correu trás ele, até que o perdeu de vista em um vale onde se achou apartado da outra companhia” (BARROS, 1953c, p. 13). Dessa forma, o cavaleiro vai em busca de novas aventuras e nem Farpinda, nem todos aqueles que trabalhavam para a nobre conseguiram encontrá-lo mais. Após isso, o cavaleiro passa a viver uma série de aventuras, deparando-se com

¹⁶⁹ Algo parecido ocorre na *Saga dos Volsungos*, onde o protagonista Sigurd, após tomar uma poção preparada por Grimhild, esquece o amor e a promessa de casamento feito à valquíria Brynhild. Esse acontecimento, na narrativa, marca o início dos infortúnios do herói, uma vez que as valquírias eram virgens guerreiras que traçavam a sorte dos soldados em sua vida e nas batalhas empreendidas por eles.

¹⁷⁰ Avonança significa “abundância”.

outros guerreiros e donzelas e enfrentando novos desafios enquanto ainda estava perdido e longe de Clarinda, a sua amada.

O Livro III inicia-se ainda com Clarimundo esquecido de quem é, de seu passado e de seu amor por Clarinda. Durante esse momento de perda de memória, o protagonista recebe um novo nome: o Cavaleiro Descuidado. Isso porque ele andava pelo mundo errante, sem grandes preocupações, atenções ou cuidados consigo mesmo. Na terceira parte da obra, Fanimor, sábio, mago e Senhor das Ilhas Bem-Aventuradas, oferece ao protagonista uma espada milagrosa que o faz recuperar a memória assim que é apertada à sua cinta e, assim, ele volta a ser chamado pelo seu nome de batismo outra vez:

E chegando com esta ordem ao Cavaleiro Descuidado abaixaram as andas; e saindo de dentro aquele velho vestido em umas roupas de verdegaião, cobertas de esferas de ouro, foi-se ao Descuidado com uma rica espada, que trazia posta em um tiracolo, e disse estas palavras: – Convém, bem-aventurado cavaleiro, esperança de grandes cousas, que cinjais esta espada para entrardes em batalha com o Esquecimento, que tão vencido vos traz todo esse tempo. O Descuidado mais regido pelo que lhe mandavam, que sabendo o que fazia, tirando a sua, lançou aquela a tiracolo. E bem como quando a escuridão da noite tira aos olhos as forças de sua potência, e com a vinda dos raios do sol fica em sua perfeição, trespassando-se aquela sombra escura em luz de muita claridade, assim o Descuidado com o triste vaso, que lhe a falsa Farpinda deu, trouxe cegas as maiores potências da alma, e com aquela prodigiosa espada, que grandes tempos havia que o sábio Fafimor para isso tinha feita, ficou livre de todos os descuidos, e na perfeição de seu claro juízo, com memória de todas as cousas que passara, que foi áspero sentido para ele, representado o grande tempo, que vivera sem lembrança do segredo de sua alma.

– Senhor Clarimundo, disse Fafimor, convém, que por uns dias deixeis esses cuidados, que vos tanto atormentam, pois antes de pouco tempo o vosso cansado coração sentirá o descanso de seus trabalhos (BARROS, 1953c, p. 64).

O sábio Fafimor, versado na arte da magia, atua para o protagonista tal como Merlim para Artur. A espada da Consagração, cravada na pedra pelo em emblemático mago medieval fez o monarca ser reconhecido como o verdadeiro rei. Já a espada forjada por Fafimor possibilitou Clarimundo reconhecer, novamente, o seu próprio eu, perdido outrora no vaso do Esquecimento que lhe fora ofertado. Nessa passagem do livro, além de encontrarmos o ponto chave para o herói retomar seu rumo, reencontrar Clarinda, casar-se com ela e constituir família, observamos, nas palavras do feiticeiro, uma dose de lirismo (proveniente de uma linguagem mais sensível, metafórica, com o uso recorrente de epítetos), que não se podia notar em textos novelísticos provenientes do medievo.

Em seu encontro com Clarimundo, além de devolver-lhe a luz das lembranças, Fafimor anuncia uma profecia dizendo que dele descenderam bravos reis que, no futuro, regeriam Portugal. Nesse sentido, João de Barros inspira-se em uma tradição genealógica gloriosa dos monarcas lusitanos, a qual ele forja por meio de sua licença poética literária. Além disso, como veremos mais adiante, preocupa-se, também, em através de Clarimundo, ascendente do povo português, louvar as qualidades das raízes da nação e, assim, de seus frutos posteriores.

O segundo livro do nosso *corpus* para análise é o *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes, editado originalmente com o título *Cronica do famoso e muito esforçado cavalleiro Palmeirim d'Inglaterra*. No seu Prólogo, revela-se que a narrativa dirige-se a à princesa Dona Maria, infanta de Portugal, filha d'El-Rei D. Manuel e irmã d'El-Rei D. João III. Essa novela, da qual se tem notícia pela primeira vez em 1547¹⁷¹, representa a primeira imersão lusitana no *Ciclo dos Palmeirins*, que tornou-se bastante popular na novelística quinhentista peninsular. Das quatro novelas de cavalaria selecionadas para esta pesquisa, esta, sem dúvidas, é uma das mais populares e que possui um maior número de edições. A mais recente, no Brasil, data de 2016 e foi organizada pela editora Ateliê Editorial em parceria com a editora da Unicamp. Conforme Fernandes, Maués e Mongelli (2016a, p. 7), “a moda das narrativas cavaleirescas ‘cíclicas’ veio da Idade Média, mais especificamente, da prosificação da chamada ‘matéria da Bretanha’ ou ‘arturiana’ que Chrétien de Troyes divulgou ficcionalmente por meio dos versos, no século XII”. Todavia, os autores destacam que:

É bom registrar que a coesão desses ciclos não compromete a autonomia das partes, pois cada título tem existência independente, embora sua referência ao conjunto – principalmente no que diz respeito à linhagem dos cavaleiros – ajude a esclarecer passagens obscuras ou a identificar personagens misteriosas. Nos ciclos seguintes, quinhentistas, que inauguram novas gerações de heróis, os laços entre as obras estreitam-se, porque cada ‘continuação’ procura adotar a história do filho do protagonista da saga¹⁷² anterior e assim sucessivamente. A essa estratégia se costumam atribuir os excessos fantasiosos para que derivaram as novelas de cavalaria dos séculos XVI e XVII e a extensão às vezes desmedida que atingiram: era indispensável que as façanhas do filho superassem as do pai e que os obstáculos, portanto, fossem mais intransponíveis – ou sejam ‘maravilhosos’,

¹⁷¹ Conforme Fernandes, Maués e Mongelli (2016a, p. 12), “é provável, contudo, que a obra tenha sido impressa pela primeira vez em 1544, edição recentemente descoberta, em português, mas talvez realizada fora de Portugal, em França”.

¹⁷² Saga aqui é utilizada enquanto sinônimo de série de livros e não enquanto o gênero literário originado na Escandinávia.

miraculosos, mágicos, com gigantes, feiticeiros e animais fabulosos a cada página (FERNANDES; MAUÉS; MONGELLI, 2016a, p. 7-8).

A partir do *Palmeirim de Inglaterra* inaugura-se um novo momento na novelística cavaleiresca lusitana: o desenvolvimento de obras dentro de ciclos temáticos inaugurados em obras anteriores. A novela de Francisco de Moraes, como pontuam Fernandes, Maués e Mongelli (2016a, p. 11), que se destinou “a transplantar o ciclo [dos Palmeirins] para Portugal – liga-se diretamente ao *Primaleón*”, considerado o segundo livro pertencente a essa tradição novelística da Península Ibérica. O primeiro deles foi o *Palmeirim de Oliva*, de 1511. As obras que reuniam-se dentro desse eixo temático traziam sempre protagonistas que possuem algum grau de parentesco com o primeiro Palmeirim. Além disso, em seu texto, no primeiro capítulo, João de Barros utiliza um artifício muito comum em novelas medievais: a emulação de que a narrativa se trata de uma tradução para o Português de um manuscrito:

Vai tresladada na verdade quanto às aventuras e acontecimentos; se tiver alguma falta, será na composição das palavras, de que meu engenho carece. Traduzi-a em português assi por me parecer que satisfaria vossa inclinação, como por não ser dos que fazem o contrário, querendo encobrir seus defeitos tornando a culpa à rudeza de nossa língua (que, a meu juízo, polo que tenho visto, em copiosidade de palavras nenhuma da cristandade lhe faz vantagem). Se disto ou da obra alguns detratores murmurarem, não me queixarei. Queixem-se os sábios, quando suas obras forem julgadas por pecos; que as minhas, ninguém as pode tachar que as não entenda melhor que eu (MORAES, 2016, p. 78).

Tal recurso serve para dar maior legitimidade ao texto e aproximá-lo, ao máximo, de uma composição de caráter mais histórico. Essa mesma formatação também foi explorada por Cervantes, em seu *Don Quijote*. Nessa obra, inclusive, o *Palmeirim de Inglaterra* é citado pelo licenciado que coordenava a queima dos exemplares ficcionais da biblioteca do Alonso Quijano. O personagem decide livrar apenas essa obra portuguesa e o *Amadis de Gaula* do fogo, por considerá-las as únicas narrativas cavaleirescas de grande valor:

Todo lo confirmó el barbeiro, y lo tuvo por bien y por cosa muy acertada, por entender que era el cura tan buen Cristiano y tan amigo de la verdade, que no diría otra cosa por todas las del mundo. Y abriendo outro libro, vio que era *Palmeirín de Oliva*, y junto a él estaba outro que se llamaba *Palmeirín de Inglaterra*; lo cual visto por el licenciado, dijo:
–Esta oliva se haga luego rajas y se queme, que aun no queden dela las cenizas, y esa palma de Inglaterra se guarde y se conserve como a cosa

única, y se haga para ello otra caja como la que halló Alejandro en los despojos de Darío, que diputó para guardar em las obras del poeta Homero. Este libro, señor compadre, tiene autoridade por dos cosas: la uma, porque él por si es muy bueno, y la outra, porque es fama que le compuso un discreto rey de Portugal. Todas las aventuras de castillo de Miraguarda son boníssimas y de grande artificio; las razones cortesanas y claras, que guardan y miran el decoro del que habla con mucha propriedade y entendimento. Digo, pues, salvo vuestro buen parecer, señor maese Nicolás, que éste y *Amadís de Gaula* queden libres de fuego, y todos los demás, sin hacer más cala y cata, perezcan (CERVANTES, 1990, p. 133-134)¹⁷³.

Na obra-prima cervantina, como bem se pode notar, a narrativa de Francisco de Moraes é equiparada em qualidade e importância cultural à epopeia homérica. Mesmo subvertendo a forma da novela de cavalaria e desenvolvendo uma nova proposta de construção narrativa que, mais tarde, dará origem a uma das modalidades do romance moderno, no qual o herói não compreende bem o mundo ao seu redor e se torna pequeno diante dele, Cervantes, por meio dessa passagem, demonstra que a construção novelística presente tanto no *Amadís* quanto no *Palmeirim* lusitano era absolutamente relevante. Nota-se, também, que o livro palmeiriano lusitana fora, também, considerado superior ao *Palmeirim de Oliva*, de origem espanhola. Com isso, percebe-se a grande força e destaque que essa composição literária teve entre os autores peninsulares contemporâneos a ela. Para além das fronteiras da Península Ibérica, essa novela de cavalaria portuguesa ganhou popularidade na Itália, recebendo traduções e sendo base para uma sequência italiana do livro. Além disso, Fernandes, Maués e Mongelli (2016a, p. 12) destacam que “a difusão do *Palmeirim* [de Inglaterra] na Europa”:

Entre 1553 e 1554 surge a tradução italiana; provavelmente em 1558, houve uma continuação da obra, composta por Mambrino Roseo da Fabriano; na França, a tradução do *Palmeirim* foi editada em 1552-1 553; em Inglaterra, publicou-se o livro nas últimas décadas do século XVI; em 1602, foi lançada a tradução da sequência italiana do *Palmeirim*. O interesse pelo livro nunca desapareceu de todo, fato confirmado pelas reedições portuguesas de 1786

¹⁷³ “Tudo foi confirmado pelo barbeiro, e ele considerou isso uma coisa boa e muito correta, porque entendeu que o padre era um cristão tão bom e tão amigo da verdade, que não diria outra coisa por todas as do mundo. E abrindo outro livro, viu que era *Palmeirim de Oliva*, e ao lado dele estava outro chamado *Palmeirim de Inglaterra*; que, visto pelo advogado, disse:

– Este Oliva corte logo e queime, para que não restem cinzas, e essa Palma da Inglaterra se guarde e se conserve como coisa única, e se faça para ele outra caixa como aquela a que encontrou Alexandre nos despojos de Dario, que o encarregou de guardar as obras do poeta Homero. Este livro, senhor compadre, tem autoridade por dois motivos: um, porque é muito bom, e outro, porque é notório que um discreto rei de Portugal o compôs. Todas as aventuras do castelo de Miraguarda são muito belas e de grande artificio; as razões cortesãs e claras, que guardam e atentam para o decoro daquele que fala com muito decoro e compreensão. Digo, pois, salvo boa opinião, senhor Mestre Nicolás, que este e *Amadís de Gaula* ficam livres do fogo, e todos os outros, sem mais cavar e apreciação, pereçam.” (Tradução minha).

e 1852, além da brasileira de 1946. Apesar disso, a maior parte da bibliografia crítica que lhe foi dedicada ficou circunscrita à polêmica da autoria; resolvida a contenda em favor dos portugueses, esfriou o interesse (MORAES, 2016, p. 12-13).

No livro de Francisco de Moraes, o protagonista é filho de Dom Duardos e Flérída e neto do Palmeirim de Oliva. Um aspecto importante a ser pontuado sobre esse escrito é o fato do seu enredo ter desconsiderado as alterações no enredo presentes na terceira parte da série palmeriniana, intitulada *Platir*, publicada em 1533, uma vez que todas as composições que se inseriam no Ciclo dos Palmeirins levavam em consideração todas as mudanças e acréscimos de publicações anteriores pertencentes a essa sequência de livros. Além disso, o autor português acrescenta um elemento novo no enredo, até então ausente em outras narrativas palmerinianas: a vinculação do herói a uma ascendência feminina, uma vez que a mãe do herói, Flérída, é filha do Palmeirim de Oliva.

Flérída dá à luz a dois filhos, Palmeirim de Inglaterra e Floriano do Deserto, na Floresta do Deserto, sozinha, enquanto seu namorado, Dom Duardos, que a moça julgava tê-la abandonado, estava longe, por ter sido capturado por um gigante. No dia do seu nascimento, os infantes foram roubados dos braços da mãe por um desconhecido “salvage” que por ali passava, o que causou à nobre mulher ainda mais pesar e amarguras. Até o quadragésimo primeiro capítulo, deparamo-nos com a conturbado romance repleto de dores e desencontros do casal Dom Duardos e Flérída.

Na narrativa, os gêmeos roubados ressurgem aos dez anos de idade. Palmeirim recebe o nome de Cavaleiro da Fortuna, ao passo que seu irmão, Floriano, se chama Cavaleiro Salvage. O primeiro foi educado na corte grega, já o segundo, na inglesa. É, então, nesses dois reinos onde confluem diversas peripécias abordadas nos episódios da narrativa. No enredo, personagens principais e secundários circulam por diversas outras pairagens: Escócia, Constantinopla, França, Portugal, Espanha, Trácia, Lacedemônia, Babilônia, Hungria, Turquia e Saxônia.

Ao crescerem, cada um dos dois irmãos, individualmente e sem saber de si, parte em aventuras em busca do seu pai, o rei Dom Duardos. No caminho, ambos se deparam com novos desafios a serem superados. Além da trama dos gêmeos nobres, há, também, a de outros personagens, como Dramusiando, o gigante cortesão, que vivencia muitas tristezas e momentos em que precisa superar-se e provar o seu valor

guerreiro. Ele se tornará, na narrativa, um importante oponente de Palmeirim, que, ao vencê-lo, desencanta todo um vale e inicia um novo ciclo de vida em que não é mais criança ou adolescente, mas um adulto. Outro personagem relevante é o mago Daliarte do Vale Escuro, fundamental para possibilitar que os reis da França e da Espanha sejam libertos de uma torre após terem sido capturados. Não podemos deixar de mencionar, dentre as personas de relevo presentes na história, Polinarda, por quem o protagonista se apaixona, e Leonarda, que provoca sentimentos de amor no Cavaleiro Salvage.

Nota-se, no enredo, dois personagens muçulmanos. Um deles, “Soldão de Belagriz, converte-se ao Cristianismo. De outra parte, temos Albaizar, filho de um sultão da Babilônia que se opõe diretamente ao Palmeirim, desenhado, na trama, como o protótipo do cavaleiro perfeito. No entanto, apesar do personagem mouro revelar-se muito preparado no uso das armas e apresente em si algumas importantes virtudes cavaleirescas, mostra-nos que também sabe comportar-se de maneira desleal, ao roubar, à noite, o escudo com a efígie do rosto de Miraguarda. Além dele, destacamos Arlança, uma donzela gigante, de pouca beleza, mas grandes qualidades, que se vê enamorada de Floriano, apesar dos conselhos do ancião Alfernau e da consciente de sua deformidade, declara-se a ele¹⁷⁴.

A partir do capítulo 151, realizam-se diversos casamentos e algumas tramas amorosas são solucionadas e encaminhadas para o final feliz. Floriano do Deserto casa-se com Leonarda no capítulo 152. Após isso, sucedem muitas batalhas, Palmeirim, torna-se Imperador, casa-se com Polinarda, mas morre em batalha, sendo levado para a Ilha Perigosa. Essa passagem lembra bastante o fim de *A Demanda do Santo Graal*, quando Artur, prestes a morrer, é levado às Ilhas de Avalon.

O *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, supostamente publicada pela primeira vez em 1554¹⁷⁵, possuindo uma edição conhecida de 1567, foi a única imersão novelística realizada pelo comediógrafo, cortesão, cavaleiro da

¹⁷⁴ Nas narrativas cavaleirescas, era comum que personagens não belos ou com deformidades fossem representados como seres incapazes de amar e de serem amados. No *Palmeirim de Inglaterra*, ao apresentar uma personagem como Arlança, Francisco de Moraes inova e quebra um lugar-comum do subgênero novela de cavalaria. Além disso, a donzela gigante recebe, ao longo da narração, algumas análises psicológicas que permitem ao leitor entender melhor o que ela sente e passar a ter empatia por ela, apesar desta não ser um tipo de mocinha tradicional desse tipo de construção literária.

¹⁷⁵ Muitos autores consideram que a primeira edição do livro foi em 1567, uma vez que a publicação de 1554 não chegou até nós na atualidade.

Ordem de Cristo e jurista Jorge Ferreira de Vasconcelos¹⁷⁶. Inicialmente, ela teve por título *Livro primeiro da primeira parte dos Triunfos de Sagamor, rey de Inglaterra e Franca, em que se tratam os maravilhosos feitos dos cavaleiros da segunda Távola Redonda*. No entanto, em 1567, recebeu uma reimpressão e, com ela, um novo nome, pelo qual é conhecida até hoje. Alguns críticos referem-se ao livro simplesmente como *Triunfos do Rei Sagamor*. Hoje em dia, esse livro é uma edição rara, visto que sua última publicação data de 1998. Antes dessa, essa novela de cavalaria havia sido editada em 1862. Foi com esta última que desenvolvemos nossa pesquisa, uma vez que ela buscou preservar o Português do século XVI utilizado pelo autor do livro.

Diferentemente do que fizeram alguns autores medievais, como Chrétien de Troyes, que utilizaram o recurso da autorreferencialidade na narração, Jorge Ferreira de Vasconcelos, em seu *Memorial*, cria um alterego chamado “Foroneus filosofo e Cronista Ingres, desejoso de trazer a luz as cousas que lhe pareceram de mais tomo, copilou hum sumario das que passaram em tempos d’elRey Sagamor” (VASCONCELOS, 1867, p. 3). No decorrer da história, algumas vezes este nome será evocado, sobretudo para confirmar a veracidade de certos fatos narrados, como, por exemplo, o torneio de Xabregas, que, historicamente, iniciou o príncipe D. João na arte da cavalaria. Na novela vasconceliana, a ordem cavaleiresca é algo místico e, acima de tudo, possui raízes míticas, pois, no primeiro capítulo do livro, o narrador aponta que os primeiros cavaleiros, na realidade, foram deuses antigos, como Baco Índico e o Rei de Creta. Cada um dos guerreiros da Antiguidade Clássica cultivava em si a obrigação de serem leais, verdadeiros, de defender e amparar as mulheres e também de castigar todos aqueles que lhes ofenderem. Por seus serviços, as pessoas deveriam oferecer-lhes habitação segura e passagem gratuita:

Querendo contar as famosas façanhas do militar exercicio (cujo he ho preço das humanas graças) não alheyo da historia, antes divido principio parece, huma breve relação da antiguidade e origem da nobre Ordem da Cavallaria, que alem da tal memoria, a curiosos ser aprazivel, he, necessario fundamento (aos que esta mayormente lerem) e per ventura estimulo de imitação, saberse como foi instituyda per tão poderosos Principes notaveys Conquistadores. Qual ho primeyro foi Baco Indico filho de Jupiter, principal dos Deoses antigos, e Rey de Creta, que tendo conquistada a mayor parte do universo, por remunerar com liberal gratidão (virtude necessaria a Principes, quanto a toda pessoa divida) os serviços que lhe os seus Cavalleyros tinham feyto na continua guerra já que per elles imperava em sossegada paz, disselhes em tal maneyra. Amigos estimados companheyros. Doje ávante vos faço livres

¹⁷⁶ As incursões do autor no âmbito do teatro se deram com os seguintes títulos: *Eufrosina* (Eufrosina) (1555); *Comedia Ulysippo* (1561); *Comedia Aulegrafia*.

de todo tributo e servidão. Quero e mando que vos chameys Horoes Veteranos, obrigados a manterdes sobre todos lealdade, sustentar verdade, defender e amparar as fracas molheres. Per todas as regiões vos concedo passagem franca, habitação segura, dos Reis tereys assentamento e podereis per vós mesmos castigar a quem de palavra, ou obra vos offender e anojar. Per modo que com taes liberdades n'aquelle segre concedidas, e compridamente guardadas, ouve aquelles Horoes, que discorrendo per diversas provincias emendavão os agravos e sem razões do mundo na antiga idade (já porém de ferro) tanto com as forças do corpo, como com o saber da Alma (VASCONCELOS, 1867, p. 1).

Essa obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos conecta-se a duas tradições literárias cavaleirescas: de um lado, *A Demanda do Santo Graal* e, de outro, *Amadis de Gaula*, configurando-se, portanto, de acordo com Moisés (1957), como uma novela amadora do século XVI, uma vez que as motivações para as aventuras dos guerreiros são, em sua maioria, de ordem sentimental. Além disso, o livro carrega em si uma conotação moralizante e doutrinária, porque o conjunto das ações dos cavaleiros serve de uma espécie de *exemplum* do que é considerado moralmente bom ou ruim.

O fato do *Memorial* ser uma espécie de continuação de *A Demanda do Santo Graal* fica evidente, pois o enredo da obra inicia-se justamente no ponto que a novela medieval se encerra. Para quase todos os personagens do livro, Jorge Ferreira de Vasconcelos apresenta um substituto. O Rei Sagramor Constantino, que era “hum dos mais estremados cavaleyros da tavola, filho do rei Cador da Cornualha, e casado com a infante Seleucia”¹⁷⁷ (VASCONCELOS, 1867, p. 8) assume o lugar de Artur, sendo, também, considerado um grande monarca cristão; o Cavaleiro das Armas Cristalinas, Dom Lucidardos, atua, na trama, como um segundo Galaaz; diversos cavaleiros que fazem parte da Segunda Távola Redonda são filhos dos guerreiros que compuseram a Primeira. Na história, a Maga Merlândia assume a função do Merlim. Isso, por sua vez, é um diferencial, pois, nas duas novelas que abordamos anteriormente e também na tradição novelística do medievo, a figura do mago é sempre masculina. Quando, na Idade Média, se tinha mulheres dotadas de conhecimento da arte da magia, como Fada Morgana ou a Fada Viviane, mais conhecida como a Dama do Lago, são consideradas más ou castigadas se ousarem equipararem-se em força a homens¹⁷⁸.

¹⁷⁷ “um dos mais estremados cavaleiros da Távola, filho do rei Cador da Cornualha, e casado com a Infanta Seleucia” (tradução minha).

¹⁷⁸ Viviane é aprisionada no lago por Merlim após seduzi-lo e prendê-lo em uma caverna. Morgana, na maioria de suas aparições, revela-se má, enganosa e pouco confiável. Alguns dos poucos textos que representam essa personagem de um modo positivo são: a *Historia Regum Britanniae*, de Geoffrey de Monmouth; e o *Merlim*, de Robert de Boron, onde ela, ainda jovem, recebe instruções em um mosteiro, por incentivo do padastro Uterpendragão e revela-se prodigiosa em artes de Astronomia: “Seguindo o conselho de todos os amigos, o rei a fez receber instrução num mosteiro de mulheres e ela aprendeu

Merlândia, ao longo da trama, age como o famoso feiticeiro que cuidou e consagrou Artur: aparecendo em momentos decisivos, realizando prodígios e maravilhas em diversas situações. Por isso, assim como ocorre no *Merlim*, de Robert de Boron, em cada sinal de encantamento, os personagens desconfiavam que era alguma obra dele. Algo parecido ocorre com a maga de Jorge Ferreira de Vasconcelos (1867) quando Sagramor desconfia que certos encantamentos eram “obras de Merlândia”, mas, na realidade, “ela estava alheia a isto”:

E nam cuydo eu, que Apolo tornandose Daphnis loureyro, ficou tão magoado, e suspenso abraçandose com o amado troco. El rey Sagramor visto como tudo eram figuras de encantamentos que ao longe mostram seu effeito, creo que fossem obras de Merlindia, por festejar o seu cavaleyro com novos misterios. Porem ella estava alheya disto, e disselhe: Esforçado cavaleyro que pera estas afrontas tais, e outras muytas mores vos offerecestes, recebendo tal ordem. E que se vos aparelhem trabalhos segundo parece, avendo de obedecer ao que vos manda a fermosa donzella ho premio he (tal se o ella for), que tudo faz leve por consequilo (VASCONCELOS, 1867, p. 25).

Merlândia sempre auxilia diretamente o rei Sagramor, fazendo profecias, orientando-o. O monarca, por isso, buscava consultá-la tanto para decisões de batalha quanto nas amorosas: “partiose logo com sua companhia; determinando ir consultar com Merlindia o que devia fazer pera cobrar ho coração que cria ter menos, ou aver satisfação do amor como se a dera elle alguma hora sem falhas quem melhor ho serve” (VASCONCELOS, 1867, p. 25). Ela é sempre designada como poderosa e, acima de tudo, sábia. Por isso, as decisões mais importantes do regente não eram tomadas sem os seus conselhos prévios.

Dividido em 48 capítulos, o livro aborda o enredo de diversos cavaleiros que compõem a Segunda Távola Redonda. No decorrer da história, as aventuras seguem duas linhas de desenvolvimento distintas: pode configurar-se como uma maneira do cavaleiro defender a sua honra e/ou a justiça; ou um modo que possibilitará o alcance do amor físico de uma mulher. Há, pelo menos, sete grandes eixos de ação que ganham maior relevo no enredo, porém, dentre eles, destaca-se Dom Lucidardos, que ocupa maior espaço na narração e apresenta proezas maiores que a de seus companheiros de cavalaria. Considerando que ele é o único cavaleiro português, ao

tanto e tão bem, que dominou as artes e adquiriu a maravilha de uma arte chamada astronomia, de que se utilizou sempre e, por causa da mestria de clerezia que demonstrava, foi chamada Morgana, a fada. O rei cuidou também da educação das outras crianças e amou muito os parentes do duque” (BORON, 1993, p. 160).

enfatizá-lo como um guerreiro mais forte e versado em armas que os demais, o autor já apresenta um elemento nacionalizante de valorização da força do povo lusitano que foi comum no século XVI, mas explorado com maestria por Camões, em *Os Lusíadas*. Apesar de terem esse aspecto em comum, a exaltação do heroísmo luso, os dois autores não se conheceram e nem se leram mutuamente, uma vez que as duas obras foram compostas quase no mesmo período. Vejamos um momento em que Dom Lucidardos é tomado como um parâmetro que revela o valor elevado dos lusitanos:

Parte de discrição e dote de juyzo claro he de nada conceber admiração, por ter ho entendimento exercitado em saber e ouvir estranhas novidades. Daqui procede não poer duvida nas maravilhosas obras de cavalaria atras notadas de dom Lucidardos, por ser cousa tam natural e tam tratada de Portugueses: de cujos passados ouvimos e sabemos de certeza outras de não menos preço, e dos presentes temos vistas vantajadas. Porque nam se nega aos Lusitanos, des ho tempo dos Romanos que fizeram memoria dos feytos heroycos, hum abalisado e raro grao de cavalaria. E em tempo del Rey dom João de boa memoria sabemos que seus vassalos no cerco de Guimarães se nomeavam por cavaleyros da tavola redonda: e elle por el rey Artur. E de sua corte mandou treze cavaleyros Portugueses a Londres, que se desafiaram em campo çarrado com outros tantos Ingrezes nobres e esforçados, por respeyto das damas do Duque Dalencastro. E de Santarem sayram tres cavaleyros andantes a buscar aventuras, per Espanha gaynhando muyta honra: e em nossos tempos foram outros a Italia, Ingraterra e França, em que se abalisaram como gentijs soldados: vindo dahi a capitães não menos que os antigos. Per maneira que a esperiencia nos ensina, que com os nossos podemos não maravilharnos dos alheyos, e testificalo com bum torneio que a sabia Merlindia quis fazer vente a el rey Sagramor e toda sua corte: per dous fins. Ho primeyro porque não se fiasse da sua prospera fortuna, vendo quam falsa se mostrou pera com a prospera Lusitania (VASCONCELOS, 1867, p. 324).

Dom Lucidardos afirma-se, ao longo dos episódios, como um cavaleiro superior, perfeito e invencível, um verdadeiro modelo moral e guerreiro a ser seguido por todos. O Rei Sagramor, por sua vez, embora seja representado como forte e valente e também se comporte como um ponto irradiador de aventuras importante, ao longo do enredo, não possui tanta centralidade quanto outros personagens cavaleirescos. Todas as ações primárias possuem a corte do monarca como ponto de partida. No entanto, há outras, secundárias, que ocorrem em diversos reinos que os cavaleiros da Segunda Távola Redonda visitam. Antes mesmo de fazer parte do grupo de vassalos do rei, o Cavaleiro das Armas Cristalinas era famoso por sua bravura, força e grandes feitos guerreiros. É justamente o seu valor heroico que o faz fazer parte da Segunda Távola Redonda.

Ao longo do enredo, as diversas aventuras seguem uma estrutura muito semelhante: inicialmente, o cavaleiro encontra-se desorientado do seu rumo primordial, por meio de acontecimentos que fogem do seu controle, como desastres naturais que envolvem ventanias, tempestades em alto mar e nevoeiros¹⁷⁹ (bastante comuns no *Memorial*); a partir dessa realidade, ele acaba sendo conduzido para espaços que não pretendia ir, mas que lhe oferecem grandes aventuras. Nesse sentido, o cronotopo no qual os heróis circulam são, sem dúvidas, casuais e aventurecos, bem aos moldes das novelas clássicas gregas.

A *Crônica de Dom Duardos*, de Dom Gonçalo Coutinho, provavelmente foi, conforme Raúl Cesar Gouveia Fernandes (2006), provavelmente escrita em 1580. Não se conhece a data exata do nascimento do autor, porém, sabe-se que ele faleceu em 1634. A obra da qual trataremos aqui esteve, por séculos, manuscrita em bibliotecas lusitanas e foi digitalizada em 2012.

No entanto, após isso, não recebeu publicações mais recentes e ficou, assim, esquecida pelos críticos e leitores atuais. Desse modo, como pudemos notar, nas historiografias da literatura portuguesa essa novela sequer é mencionada por todos os autores que analisamos. No entanto, considerando esse livro como um indicativo de novas incursões no Ciclo dos Palmeirins feitas em terras lusitanas após Francisco de Moraes, além do fato de notarmos aspectos narrativos diferentes no texto de Dom Gonçalo Coutinho, decidimos não o ignorar neste estudo.

O autor do livro foi Comendador da Ordem de Cristo, Governador de Mazagão (no Marrocos) e do Algarve, além de Conselheiro de Estado de Filipe III. Ele, portanto, circulava entre a aristocracia lusa do século XVI. Analisamos aqui edição da *Crônica de Dom Duardos (segunda e terceira partes)*, organizada por Nanci Romero, da Universidade de São Paulo, e publicada em sua tese de doutorado. Há controvérsias sobre a autoria do livro. Alguns autores chegaram a atribuí-lo a Diogo Fernandes, porém, seguindo as evidências coletados pela pesquisadora paulista, atribuiremos essa novela a Dom Gonçalo Coutinho.

Na obra, o autor dá continuidade ao *Palmeirim de Inglaterra* e, por isso, personagens presentes na obra de Francisco de Moraes, como o próprio rei Dom

¹⁷⁹ É justamente um nevoeiro que leva Dom Lucidardos ao Castelo da Torre. Em outra situação, uma ventania sem controle faz com que ele pare em Córsega. Além disso, uma tempestade, conduz o herói a mais uma paragem: Maiorca. Esse tipo de coisa, como se pode notar, configura-se como um elemento impulsionador de aventuras.

Duardos, Flérida e Albaizar, são resgatados por Coutinho. No entanto, ao ler o livro, o leitor pode ficar um pouco confuso, visto que Coutinho cria personagens que são descendentes daqueles que transitam o enredo de Moraes com os mesmos nomes deles. Assim, temos, por exemplo, Flérida I (esposa de Dom Duardos I), Dom Duardos II (filho do Palmeirim de Inglaterra) e Flérida II (irmã de Dom Duardos II e Filho de Palmeirim de Inglaterra e Polinarda).

O protagonista do livro é Dom Duardos II, que ama e é amado por Carmélia. O casal, apesar de apaixonado, separa-se, pois o herói sente a necessidade de deslocar-se em busca de aventuras, para ajudar mulheres indefesas e provar ao mundo o seu valor enquanto cavaleiro. Assim, "Dom Duardos em Áustria ocupado em socorrer damas, quando o ela esperava em Grécia peleijando contra o saber de Daliarte" (COUTINHO, 2012, p. 633). No entanto, a aventura não é o suficiente para fazer o herói feliz, pois falta-lhe algo essencial, sua amada Carmélia:

Como também, de que se pode haver lástima, senão de ù homem que tendoas, nenhuma cousa que lhe desse gosto, lhe oferecia a fortuna acaso nem de prepósito. Amava a Carmélia e ela bem vedes que fazia. Andava apartado da conversação dos amigos, preso aqui, perseguido acolá e finalmente indigno, na opinião da ventura, de ùa lapa em que se escondesse a si e a seus desastres. Não sei se diga certo! Só sei que, se aos que lerem esta história ela cansa e enfada tanto como a mi que a treslado, que uns e outros poderemos escusar o trabalho (COUTINHO, 2012, p. 642).

No início do livro, Dom Duardos apaixonava-se, diferentemente de outros protagonistas cavaleirescos, por duas mulheres, as princesas Carmélia e Valerisa, passando a cortejar ambas. No entanto, no decorrer da narrativa, dá-se conta de que é Carmélia e não a outra nobre que domina seus pensamentos e seu coração. Ao longo do livro, muito mais do que as aventuras vividas pelo protagonista, é interessante observar o desenvolvimento de seus sentimentos, apresentados ao leitor em uma série de incursões psicológicas feitas pelo narrador.

Outro ponto interessante e que merece ser destacado é o fato de que a cavalaria como um instrumento de cortejo faz-se presente no livro. Todavia, o sentimento, para o amador, revela-se mais importante do que suas ações guerreiras e fama. Por isso, ao fim, o protagonista dá-se conta de que de nada adianta seguir em aventuras se, para isso, precisa distanciar-se da mulher amada. Nesse sentido, nota-se, cada vez mais, uma mudança de paradigma da ação guerreira cavaleiresca da Idade Média até o século XVI.

5.3 A configuração do herói: mudança do paradigma guerreiro da novela de cavalaria medieval à novela lusitana do século XVI

No decorrer das produções novelísticas cavaleirescas, observamos que o paradigma guerreiro, aquilo que o motiva a guerrear e a buscar novas aventuras altera-se. Na Idade Média, nas obras de Chrétien de Troyes, a cavalaria é mais importante do que o envolvimento amoroso. Por isso, amor e ação guerreira não se coadunam. Isso pode ser observado no capítulo inicial de *Erec e Enid*, de Chrétien de Troyes, quando, estando bem com a mulher amada, o guerreiro torna-se preguiçoso e passa dias e dias deitado com ela na cama, sem cuidar de seus vassallos, sem lutar. Por isso, ganha fama de covarde, o que faz Enid chorar de desgosto. A fim de recuperar seu prestígio e seu valor, o cavaleiro, então, parte para aventuras, distanciando-se da mulher e buscando recuperar sua boa fama no mundo.

A partir do século XIII, a cavalaria, principalmente com o Ciclo do Graal, toma para si uma função metafísica. Nesse sentido, em novelas como *A Demanda do Santo Graal*, os cavaleiros são comparados aos apóstolos de Cristo e as aventuras guerreiras possuem uma conotação mística. Assim, quanto mais santos e alinhados aos propósitos de uma cavalaria cristã, que, em sua maioria, segue o código de ética da Ordem Templária, melhores e mais admiráveis são os guerreiros. Por outro lado, se eles visam apenas a glória mundana, como é o caso de Galvão, sobrinho de Artur, piores cavaleiros revelam-se. Devido a isso, mesmo um cavaleiro como Palamades, excelente em armas e em caráter, não é considerado digno de ter sucesso em suas aventuras antes de deixar o Islamismo e passar a professar o Cristianismo.

No século XVI, com o Ciclo das novelas amatórias e também o Ciclo dos Palmeirins, o paradigma guerreiro altera-se e, assim, nota-se que a cavalaria não mais se opõe ao amor, tendo em vista que se coloca a serviço dele, para conquistar a pessoa amada. Além disso, os cavaleiros guerreiam entre si disputando entre si donzelas. No *Clarimundo*, de João de Barros, por diversas vezes, os guerreiros lutam pela honra de mulheres e por não admitir que ninguém delas dissesse algo mau.

Nas novelas amatórias, “o elemento cavaleiresco atua como contraste do conflito amoroso que a todos domina, e é realmente esse conflito que motiva as contínuas justas contra monstros, gigantes e outros cavaleiros” (MOISÉS, 1957, p. 51). Além disso, nesse tipo de narrativa evidencia-se a vida psicológica e social dos protagonistas que, no medievo, não possuía espaço. Cada vez mais, acometidos pela

paixão os cavaleiros mergulham em seus próprios pensamentos e o leitor é convidado a conhecer as percepções dele. No *Palmeirim de Inglaterra*, quando Dom Duardos vê-se longe de Flérída, mesmo após ter enfrentado diversos perigos, lembra-se, com frequência da amada. Todavia, na obra, nos momentos de aparente tranquilidade exterior, quando o ambiente externo parece harmônico e calmo, os pensamentos, às vezes saudosos, tristes ou conturbados dos personagens vêm à tona.

E com isto levantando-se, se foram à pousada de Valerisa, onde as outras estavam entretendo-se em seus ordinários exercícios. Assi passaram até que Dom Duardos chegou àquela corte, a enchê-la de novas maravilhas, como em seu lugar diremos, do qual diz agora a história que tanto que se saíu do barco em que se salvou das mãos de Nastróbio, pagando aos pescadores seu trabalho muito à sua satisfação, se pôs no palafrém de Trogônio e tomando-o nas ancas, começaram a caminhar aquele espaço, que da noite ficava, sem saberem por onde. E porque Dom Duardos, informado que era Nastróbio o em cujo poder estivera, se não queria apartar muito daquela parte, mais para ver se podia tirar a Luciana da sua devação, que por vingarse do que lhe o outro tinha feito. Temendo que com o escuro se iria por algũ caminho desviado, apeouse entre ãas árvores e ali encostado no elmo e o coração em Carmélia, passou até que vendo amanhecer chamou a Trogônio, que com o trabalho passado e com a alegria de ver seu amo livre, dormia descuidadamente (COUTINHO, 2012, p. 625).

Tanto no *Palmeirim de Inglaterra* quanto no *Memorial das Proezas*, os exercícios da cavalaria andam lado a lado com o amor. Por diversas vezes, as donzelas apaixonam-se muito mais pela proeza realizada em batalhas e pela força dos cavaleiros do que pela aparência física. Assim, os heróis lutam por dois motivos principais: ganhar fama e conquistar a mulher que deseja. Além disso, em diversos momentos, andando lado a lado com os guerreiros, as donzelas entregam-se sem receio ao erotismo. Em uma longa passagem do *Palmeirim de Inglaterra*, narra-se um momento em que o Cavaleiro Savage, em meio a uma ribeira e cercado de arvoredos, relaciona-se sexualmente com uma jovem:

Nisto chegaram ao passo de uma ribeira, que corria por baixo duns arvoredos graciosos e bastos, a água mansa e clara. E porque a calma caía grande, determinaram passar ali a sesta, mandando ao escudeiro que visse se achava algum lugar onde lhe dessem alguma cousa pera comer. Tirando o do Salvage o elmo, como viesse afrontado do caminho e trouvesse uma cor rosada no rosto e fosse moço e gentil-homem, pareceu tão bem à donzela, que ainda que nas palavras o não mostrasse, o do Salvage o sentiu nas outras mostras: porque com os olhos parecia que o olhava doutra maneira; e além disso, concertava o toucado, apertava o vestido, esquecia-se nas palavras, fazia no rosto umas diferenças novas, mudando a cor de maneiras diversas, segundo os sobressaltos o coração lhe dava. Ora lha via namorada e no mesmo instante irosa, como quem pelejava consigo; outras vezes vergonhosa, porque se temia que a entendia, e sobre isto mui triste, vendo-se de todo vencida. Mas esta tristeza pouco durava: que o amor nas

mulheres, antes de dar fim ao desejo, não sabe o nome à tristeza; por isso, leda e contente tornava logo a mostrar -se, por não descontentar a ele. Pois como o Cavaleiro do Salvage fosse mestre destes acidentes, com amorosas palavras e afagos necessários a começou tentar, e achando-a mais branda na prática, deu uma pequena de ousadia às mãos, tocando-a nas mangas da roupa e outros lugares onde não parecia desonesto. E sentindo-lhe a vontade entregue, satisfez com seu desejo, de maneira que, quando o escudeiro tornou, era feita dona e bem contente (MORAES, 2016, p. 393).

Cada vez mais, o amor e a sexualidade dos personagens, nas novelas de cavalaria do século XVI, afloram e ganham centralidade no enredo. Os personagens deixam-se levar completamente por seus sentimentos e desejos. Pelo menos no âmbito da narrativa, e também inspirados nas representações de amor mais livres presentes em novelas pastoris, por exemplo, os novelistas lusos apresentam um amor mais carnal e menos idealizado se comparado ao que podemos notar nas novelas medievais. Não raramente, os cavaleiros, como vemos na *Crônica de Dom Duardos* ou no *Palmeirim* vivem, ao longo do enredo, experiências amorosas e sexuais com mais de uma donzela.

Os sentimentos dos personagens, ao longo das publicações do século XVI, ganham maior evidência. No *Clarimundo*, apesar da grande devoção do protagonista por Clarinda, sabe-se pouco sobre seus sentimentos, uma vez que deparamo-nos com personagens ainda bastante planejados. Do *Palmeirim* em diante, nota-se que os novelistas passam a fazer maiores incursões psicológicas, para justificar algumas escolhas e decisões dos personagens. No entanto, até então, não se aprofundava tanto psicologicamente os protagonistas, mas sim personagens secundários. Em *Dom Gonçalo Coutinho*, percebe-se que não só os secundários, mas sobretudo os protagonistas desvelam suas emoções a partir de narrações que enveredam mais para o seu psicológico, uma vez que, no fim do livro, o amor revela-se mais importante do que o exercício da cavalaria.

5.4 Uma nova forma de narrar? O psicologismo e o lirismo e suas ocorrências *pari passu* a ação guerreira

O modo mais objetivo de narrar presente nas narrativas cavaleirescas medievais cedeu espaço para uma outra forma de narração presente na novelística do século XVI. Essa reformulação narratológica possui raízes nos novos subgêneros da novela oriundos do final da Idade Média, principalmente a partir da *Arcádia*, de

Sannazaro. Não resta dúvidas, de acordo com Pavão (1983, p. 25) que a novelística pastoril trouxe consigo um maior lirismo para o enredo:

O pastoralismo, alternando ou imiscuindo-se com a novela, veio a dulcificar ainda mais, com o lirismo da natureza, o lirismo amoroso, que era já herança da matéria da Bretanha e obteve a máxima punjança no *Amadis*. Era uma pausa, digamos, posta na agitação febril das aventuras cavaleirescas que enxameavam no género. O *Palmeirim* surge como um dos máximos representantes da riqueza episódica exclusivamente novelesca (PAVÃO, 1983, p. 25).

A mudança da perspectiva de narração que ocorreu ao longo do tempo na novela de cavalaria quinhentista, para Pavão (1983), foi fruto da fusão entre a novela de cavalaria e a pastoril que ocorreu em Portugal, mas que também acontecera em toda a Península Ibérica. O *Amadis de Gaula*, para ele, foi um dos exemplos máximos desse processo de dulcificação por meio de um lirismo da natureza, que representava as paisagens de modo mais sensível e esta, muitas vezes, revelava o estado de espírito de alguns personagens em pontos-chave do enredo.

Essa narração com passagens mais poéticas, nas quais os personagens expõem mais seus pensamentos, sentimentos e emoções estão presentes no *Palmeirim de Inglaterra*, no *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* e na *Crônica de Dom Duardos*. Na *Crônica do Imperador Clarimundo*, apesar da presença de Clarinda, par romântico do rei pelo qual ele se apaixona à primeira vista e com quem se casa, o amor não recebe a mesma centralidade que nas narrativas cavaleirescas posteriores que selecionamos para esse estudo. As pretensões de João de Barros eram muito mais nobiliárquicas e épicas. O autor pretendia elogiar os supostos antepassados heroicos do povo português, para com isso, exaltar um espírito guerreiro nacional. Nesse sentido, a ação guerreira é mais relevante do que as relações afetivas dos personagens que circulam pelo enredo. No entanto, em Jorge Ferreira de Vasconcelos, principalmente por meio dos personagens mais secundários, pode-se observar algumas imersões psicológicas, como ocorre com essa passagem em que Florisbel revela algumas de suas angústias íntimas que nada tem a ver com suas aventuras heróicas:

A este tempo vinha Samuntino com os filhos arredando ho povo, e os sessenta cavaleyros tantos da huma parte como da outra: em fio faziam huma larga rua, e em meio traziam Belfloris: Ho algoz que a avia de degolar diante dela em hum cavalo cuberto tambem de dó, e levava de redea ho palafrem da triste donzela. Tudo isto eram affrontas que se faziam ao coração de

Florisbel, e com as lagrimas que per força lhe rompiam os olhos dizialhe antre si quando a vio. Alma desta minha alma vencida: que mortes posso eu ja passar, nem a que perigos me posso offerecer por vos, que baste pera desconto de tam grande affronta como esta em que vos vedes por mi: desaventurado eu nacido pera inal tam grande: qual he sintirdes por minha causa algum leve nojo quanto mais tal trabalho. Mais ditoso seria eu, se pondovos em salvo perdesse sobriso avida, ficando a vossa segura, pera que assi pagasse alguma parte de tam grande divida. Eu porem mereço muyta pena pois vos vejo nessa, e de dor nam se me desfaz ho coração em partes, grave magoa he esta que nunca de mi perderey, e mayor ho saber que não ha emenda que de mi nem desses tredos possa tomar em vingança de tal treyção: o que posso farey, e nam sera o que desejo: que he ja ley de que vivo (VASCONCELOS, 1867, p. 149-150).

No entanto, esse tipo de abordagem era mais frequente em narrações em que apareciam personagens que não faziam parte do enredo central da novela. No *Palmeirim de Inglaterra*, embora a análise psicológica restrinja-se muito mais aos personagens considerados estranhos ou diferentes de um padrão de beleza ou de crença religiosa, pode-se encontrar uma passagem, como a que veremos adiante, na qual Dom Duardos, longe de Flérída e envolto de perigos, ao passar por um campo mais tranquilo, relembra da amada, emerge em pensamentos de saudades, esquecendo-se até de cuidar de sua própria segurança:

Então se desceu dele e, tirando-lhe o freio, o deixou pascer polo campo por lhe dar algum repouso. E com a desconfiança que teve, não crendo também que a tais horas pudesse acertar com o lugar onde sua gente ficara, se encostou ao pé duma árvore, cuidando dormir algum pouco. Mas tendo na memória com quanta pena Flérída sofreria sua tardança, nunca o pôde fazer, passando nisto e em outras imaginações que lhe seu cuidado representava a noite, até ser quase menhã, onde o sono o veio visitar, porque sempre neste tempo acode àqueles que as horas dele gastam em ai, dormindo com tanto repouso como se lho dera seu cuidado.

E depois de acordado e enfrear o cavalo, caminhou contra onde lhe pareceu que sua gente ficava, porém seu caminho era tão desviado que, quanto mais andava, mais se alongava dela. E já que o Sol se queria pôr, se achou em um campo verde coberto de graciosos arvoredos, tais que a altura deles parecia tocar as nuvens; polo meio passava um rio de tanta água que em nenhuma parte fazia vau, e tão clara que, quem pola borda caminhava, podia bem contar os seixos alvos que no fundo pareciam. Como a tarde fosse serena e as árvores com gracioso ar se meneassem, juntamente com a harmonia do cantar dos passarinhos de que as ramas estavam povoadas, lhe trouxe à memória aquele gracioso tempo e graciosas alvoradas dos namorados ruissinóis que já passara na horta do Imperador Palmeirim, chamando-se Julião. E como cuidar nisto lhe fizesse nova saudade, caminhou pelo rio abaixo tão transportado e esquecido de si, que nem tinha acordo pera lograr o contentamento daquele vale, nem sentido pera recear o perigo em que estava (MORAES, 2016, p. 80).

Esse tipo de construção narrativa na novela de cavalaria medieval, é indispensável, uma vez que o foco do enredo é a aventura, as lutas e as batalhas. O

amor importa à medida em que movimenta a ação e gera conflitos que são resolvidos sem maiores angústias pelos personagens. Mesmo personagens como Tristão e Isolda, que passam por conflitos sentimentais e morais sérios, os contratempos são resolvidos da maneira mais racional possível. O único momento que, nessa narrativa, foge-se da razão é quando os personagens, pensando não ser mais possível estarem juntos, acabam morrendo em função da dor de uma separação definitiva. Na *Crônica de Dom Duardos*, uma passagem em que pai e filha estão juntos, caminhando, cada um pensando em suas dificuldades, é narrada da seguinte forma:

Não chegou o pai tanto adiante com ela, porque se lhe ofereceu logo em que se ocupar e também era cousa ordinário nele acompanhá-la, nem nova nela nela andar por ali com menos companhia ainda da que levava. Não lhe mentio a esperança a Daraja no como foi achar aquele pastor, porém não lhe falou a verdade no mais, que ela daquelas vistas esperava, porque ele trazia o coração morto para todas as cousas de vivo, que não eram lágrimas, nem o inquietou Daraja naquele traje em que vinha, nem cuidou que havia nela novidade (COUTINHO, 2016, p. 407).

A filha sofria de amores e o pai, também em profundo sofrimento, acompanhava-a em silêncio. A dor que ele sentia era tal que o narrador menciona que o seu coração se encontrava “morto para coisas de vivo”. Assim, o leitor acompanha a cena sendo apresentado apenas aos sentimentos íntimos angustiantes dos personagens. Cada vez mais, principalmente do *Palmeirim de Inglaterra* em diante, o lirismo ocupa espaço em momentos decisivos da narrativa, para expressar o sofrimento acentuado de pessoas enamoradas, revelar conflitos internos e até mesmo trazer para o leitor maior empatia por tipos de personagens antes postas à margem do enredo, como é o caso de Arlança, gigante que não possui boa aparência, mas possui sentimentos sublimes por Floriano, chegando a declarar para ele o que sente, após muito pensar e refletir. Nesse sentido, a psicologização dela, juntamente com a força lírica do discurso, quebra-se o binômio amor-beleza e demonstra-se que uma aparência grotesca não a impede de ter e de desejar viver um amor sublime.

Metáforas, epítetos, modalização da natureza: todos esses são elementos que perpassam as passagens em que a ação guerreira entra em pausa para dar espaço para os sentimentos e inquietações íntimas dos personagens tomarem conta do enredo. Nesse sentido, cada vez mais, incursões psicológicas ganham espaço na narração, tanto para promover a empatia do leitor pelo personagem quanto para oferecer maior força às relações afetivas vivenciadas pelos casais enamorados.

5.5 A presença de um patriotismo incipiente no enredo da novela cavaleiresca quinhentista

Das quatro novelas de cavalaria quinhentistas aqui abordadas, duas delas apresentam conotações patrióticas: a *Crônica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros; e o *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Na primeira, isso ocorre a partir de uma tradição nobiliárquica que o autor tenta atrelar à fundação da nobreza lusitana, ao revelar, na súpula geral do Livro III que o herói da novela é um ascendente dos reis de Portugal. Pouco antes de revelar suas profecias, Fanimor leva Clarimundo, logo após curá-lo do efeito do feitiço do Vaso do Esquecimento preparado por Farpinda, a uma embarcação que ostentava os seguintes dizeres: “Memória do que há-de ser e nunca esquecerá” (BARROS, 1983, p. 69). No percurso, em uma das visões que é mostrada ao nobre se sobressai o que seria, depois, o reino lusitano:

Fanimor, como viu estes sinais onde ele desejava, mandou governar pelo meio das águas, dizendo que eles os meteriam em um porto seguro, inda que à primeira lhe parecesse áspero. Clarimundo, vendo-o tão alvoroçado com a vista daquela terra, perguntou-lhe por ela.

– Esta é, respondeu Fanimor, a mãe de todo o esforço, que dará seus filhos para o reparo do sangue de Cristo, chamada o Monte da Lua, o qual nome antes de pouco tempo perderá, chamando-se a Roca de Sintra, para enquanto o mundo durar; e não ficará parte nele, que o não saiba, assim como aquele que os sinais desta terra terá tão vivos, que nunca os perderá dos olhos; a qual roca é mostra do reino de Portugal, que em linhagem Sítica quer dizer Todo Bem. E porque vós, mui esforçado cavaleiro, na entrada deste porto haveis de achar quem vo-lo defenda, será mui bem tomardes armas, e serão estas que vos trago. Então mandou tirar umas de um verde gracioso, com uns arminhos brancos sem outro sinal, e no escudo em campo verde a Saudade pintada, tão triste e chorosa como a que têm aqueles que muito amam, com que Clarimundo folgou por virem feitas à sua tenção (BARROS, 1983c, p. 73-74).

A linhagem lusitana é mostrada, então, como algo de grande valor, uma nação muito esforçada em seus empreendimentos e que fará coisas tão significativas para o mundo que não será esquecido nem por aqueles que viram suas façanhas. Além disso, Fanimor incentiva Clarimundo a adentrar essas terras que viriam a ser Portugal por ser um cavaleiro que fará nesse espaço façanhas memoráveis, encontrando, por meio de seus feitos, quem o defenda e lute com ele e por ele. Em seu escudo verde, o sábio pintou a Saudade, sentimento que corre nas entranhas do povo português,

potencializa-se e melancoliza-se ao longo do tempo e sobre a qual Eduardo Lourenço tanto escreveu:

Em todas as suas expressões, a nossa cultura, naquilo que tem de mais constante e fundo, não seria mais do que a modulação desse sentimento intenso de fusão com o mundo, ou melhor, com a natureza, acompanhado de não menos intensa consciência de sua precariedade, alegria na tristeza, tristeza na alegria. Em suma, uma modulação daquela particular maneira de sentir a vida que os portugueses resumem na palavra-mito da sua cultura, a saudade (LOURENÇO, 2001, p. 38-39).

É bastante simbólico o Clarimundo carregar consigo, em seu escudo, a palavra “saudade”, que se apresenta “tão triste e chorosa” e com a qual o herói identifica-se. Além disso, os ideais heroicos ligados ao povo luso remontam o início da expansão ultramarina portuguesa. No ano de escrita do *Clarimundo*, as expedições marítimas do reino lusitano estavam a todo o vapor, principalmente com a conquista do Brasil, território que muito superava as dimensões da sua então metrópole. No entanto, apesar do otimismo gerado pelas fortunas e terras arregimentadas, a melancolia e a saudade se faziam presente no imaginário e no sentimento popular. Não é à toa que *Os Lusíadas*, obra célebre de Camões, apesar de exaltar o heroísmo do povo português, não pôde ignorar o saudosismo e a tristeza que se encontrava atrelado ao âmago cultural nacional.

No *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, em diversos momentos da narrativa, o autor elogia seus conterrâneos e afirma que “não bastará moderar a grandeza dos animos Portugueses, porque obedecendo nesta parte, per outra via farão invenções não menos custosas que galantes” (VASCONCELOS, 1867, p. 326). A ideia de um Portugal exaltado por Deus sobre todas as nações encontra-se presente na novela. Em um poema, recitado a três vezes pelas “tres fadas, Cloto, Lachesis e Antropos, huma tendo a roca na cinta, outra fiando, e a terceyra cortando com humas tesouras ho fio” (VASCONCELOS, 1867, p. 326), o destino do povo português é predito em redondilha maior:

ho bom Rey que assi ho temia
a seu Deos se convertia,
e com seu povo gemendo
confiança nelle tendo,
De hum Fenix que vivo ardendo
logo outro Fenix naceo
per Deos a Portugal dado
pera ser mais exalçado
que Israel per Salamão

taes pronosticos nos dão
os aspeytos celestiais
e seus principios Reaes,
como foram trabalhosos
assi ham de ser famosos
os meyos e fins da vida,
que longa lhe he concedida
ca o que se daa sopesado
dos ceos sempre foy estremado,
tam beninas as estrelas
The seram, que suas velas
no mundo sejam espanto,
e elle outro Afonso santo
que ho Reyno renovara,
e os termos lhe augmentara
muyto melhor do que eu canto (VASCONCELOS, 1867, p. 328).

No texto, o narrador chega a chamar esse canto de Romance. Além disso, como se pode notar, essas três fadas carregam consigo o arquétipo das fiadoras do destino e possuem os mesmos nomes que legados pela tradição Greco-romana. Portugal estava, portanto, predestinado a renascer e ser engradecido mais do que fora o reino de Salomão, marcando, de uma vez por todas, a sua soberania no mundo. Além disso, Dom Lucidardos, como sabemos, é o único representante de um cavaleiro português e, por isso, carrega em si uma predisposição natural de ser o melhor de sua estirpe:

Parte de discrição e dote de juyzo claro he de nada conceber admiração, por ter ho entendimento exercitado em saber e ouvir estranhas novidades. Daqui procede não poer duvida nas maravilhosas obras de cavalaria atras notadas de dom Lucidardos, por ser cousa tam natural e tam tratada de Portugueses: de cujos passados ouvimos e sabemos de certeza outras de não menos preço, e dos presentes temos vistas vantajadas. Porque nam se nega aos Lusitanos, des ho tempo dos Romanos que fizeram memoria dos feytos heroycos, hum abalisado e raro grao de cavalaria (VASCONCELOS, 1867, p. 324).

No entanto, além dos elogios, em um momento em que, diante do sofrimento de uma Princesa à espera de um príncipe que lhe fora destinado, Portugal também é representado de uma maneira mais crítica e em um tom menos elogioso. Nessa passagem, antes dos cantos em verso, revela-se que a donzela se encontrava, em relação à pessoa amada “unida em conversação do que ho mesmo Amor teve com a sua amada Psiches”, fazendo, assim, uma referência direta ao famoso episódio *Eros e Psiqué*, do Asno de Ouro. Imerso nas conturbações amorosas, no enredo, por meio de um outro poema em redondilha maior, Portugal mostra-se como um espaço que ainda corre muitos perigos de ataque e que, por isso, merece ter cuidados:

Soberbo estaa Portugal
em sua gloria enlevado,
Veese de hum rey sabedor
mimoso e bem governado.
O mundo tudo anda em guerras
injustas muy baralhado:
Elle soo estava em remanso
seguro e muy descansado,
Plantando antre os infieis
pendões do crucificado,
Per capitães animosos
que os levam per seu mandado.
E como Deos de taes obras
folga verse penhorado,
Cos os olhos em Portugal
estaa sempre occupado.
E como filho mimoso
de que nam perde o cuydado (VASCONCELOS, 1867, p. 360).

Assim, ao mesmo tempo em que a novela de Vasconcelos exalta o povo lusitano, em outros momentos, sobretudo naqueles em que o lirismo toma conta da narrativa, o país recebe más adjetivações e se mostra, em alguns pontos, vulnerável. Já no final do enredo, o narrador anuncia, sob a forma de uma visão profética da maga que ocupa o espaço do arquétipo merliniano, um torneio “que a sabia Merlinda quis fazer vente a el-Rei Sagramor e toda sua corte” (VASCONCELOS, 1867, p. 324). Nesse momento, o discurso para a se referir a dois tipos de pessoa: 1) os ouvintes da corte do rei Sagramor que estavam presentes; 2) os leitores do livro. Assim, o narrador, Foroneus, assume um discurso em primeira pessoa para anunciar, sob a forma de uma visão profética tida por Merlândia, o torneio e Xabregas, que foi um evento histórico no qual Dom João III consagrou-se cavaleiro. Assim, o narrador reveste o fato narrado com uma aura simbólica e mística. Faz-se, então, uma descrição idílica de Lisboa, cenário onde tudo ocorreria, iniciando na Serra de Sintra e indo até o Tejo, comparando a beleza natural da terra aos encantos da mulher portuguesa. Com isso, apesar de ter feito uma imersão histórica, o narrador transita novamente, por meio dessa alusão, à temática amatória que circunda o enredo.

O torneio de Xabregas foi um evento histórico de caráter mais social do que político, uma vez que não impactou a sociedade portuguesa e foi apenas um ritual iniciático do então Príncipe João. Assim, o fato narrado mostra-se muito mais funcional dentro da novela vasconceliana do que fora dela, uma vez que a sua grande relevância não ultrapassa o terreno da ficção. É no torneio que o futuro monarca adentra a ordem de cavalaria e, nele, também, Dom Lucidardos, é o único cavaleiro

que, ao lado daquele que seria o rei, tem um excelente desempenho, justamente por ser um guerreiro de sangue lusitano. Nesse ponto, nota-se que o evento narrado não se coadunava de fato com o valor dado a ele pela nação lusa. Assim, apesar de pretender criar um fundo de historicidade, o texto, com esse artifício, acaba distanciando-se da realidade empírica do leitor.

Quanto às pretensões épicas dessas duas novelas de cavalaria que apresentamos aqui, Pavão (1983) observa, sobretudo no *Clarimundo*, uma intenção de construção de uma ascendência mitologizada tal qual se pôde observar na *Eneida* virgiliana. Por meio disso, buscava-se justificar a fundação e o alto valor do povo que se fez matéria principal da obra literária:

Incluímos entre elas o *Palmeirim* e o *Clarimundo*, a segunda das quais subordina recheio episódico ao panegírico monarca, com um fundo épico bem patente nas profecias de Fanimor, que tomam como assunto a História do rei lusitano até ao reinado de D. Manuel. O próprio título o evidencia: *Crónica do Imperador Clarimundo, donde os reis de Portugal descendem*. Há nesta uma intenção similar da da *Eneida*, ao filiar o povo romano na ascendência troiana, integrada naquele conceito de que as razões justificativas duma nacionalidade encontram um esteio tanto mais forte quanto mais recuadas forem as fronteiras de suas origens, ainda quando estas mergulhem na lenda ou na imaginação. Ao mesmo tempo, segundo confissão do próprio autor, há um exercício de estilo que prepara a elaboração de matéria de maior fôlego contida na sua historiografia (PAVÃO, 1983, p. 36).

Tanto o *Clarimundo* quanto o *Memorial*, tentam trazer à baila, no enredo, um patriotismo, uma valorização do povo, da terra e da monarquia. Tais pretensões patrióticas, revelam que, no subconsciente coletivo, havia um desejo de engrandecer Portugal no âmbito das letras. Não foi à toa, aliás, que emerge desse tempo um Camões, que pretende cantar um “peito ilustre lusitano/ a quem Neptuno e Marte obedeceram” (CAMÕES, 2010, p. 11). No entanto, o poeta sobressai e sobreviveu ao tempo com seu livro, não só por investir em uma forma literária não popular em seu tempo e por desenhar, para a língua portuguesa, uma forma para a epopeia, com a oitava rima e o decassílabo heroico, artifício este que revelou o seu gênio estético, mas também por revelar, em seus excursos, angústias, medos e inseguranças no porvir. O patriotismo camoniano não estava alheio aos problemas do seu tempo e do seu povo e, com o lirismo das passagens em que o narrador, saindo do foco narrativo, fazia suas digressões, cadunou-se com o espírito saudosista e melancólico que se fez um aspecto cultural nacional.

Assim, por mais que se deseje aproximar os romancistas do século XVI de Camões por vias de forma e de temática, falha-se duas vezes. Formalmente, embora autores como Francisco de Moraes, Jorge Ferreira de Vasconcelos e Dom Gonçalo Coutinho tenham tomado de empréstimo a mitologia Greco-romana, isso era feito por meio da redondilha maior e de outras formas poéticas tipicamente medievais. Além disso, quando dois dos livros estudados aqui empreendem emergir em um patriotismo, isso se deu de modo mais artificioso e com uma linguagem mais objetiva que tratava de glórias, mas não recuperava os anseios do povo. Certamente, por esse motivo, o épico camoniano fale muito mais à sociedade moderna – uma vez que seu discurso, por muitas vezes, desvelava a alma humana em tempos de não totalidade – do que uma novela de cavalaria que logrou emular, ao máximo, a totalidade através da forma. Assim, o lirismo e os pensamentos que tomavam conta dos cavaleiros e personagens enamorados não foram suficientes para construir uma identificação a longo prazo do povo com a obra. Sendo assim, a forma da novela de cavalaria tradicional envelheceu e os propósitos guerreiros foram se perdendo, pois já não se relacionavam com a dinâmica da sociedade moderna. Cada vez mais, a novela que se idealiza e publica na Península Ibérica transforma-se, afastando de si, ao máximo, pretensões bélicas e mergulhando no eu do guerreiro, inacessível para o leitor nos tempos medievais.

A novela de cavalaria, após o *Don Quijote*, ao contrário do que muitos estudiosos propagam, não saiu de cena, tendo em vista que seguiu sendo publicada até o final do século XVIII, mas precisou transformar-se em muitos aspectos. Pode-se também afirmar que, em seu tempo, se continuavam a ser publicadas, as obras que fazem parte desse subgênero literário, tinham, portanto, um público que a consumia:

Parece que ouvintes e leitores, principalmente do Renascimento quinhentista, colocaram todas as hesitações acerca da "fábula enganadora" muito aquém do enorme prazer que lhes causavam os textos cavaleirescos. Basta examinar as listas de obras de cavalaria que os pesquisadores têm colocado à disposição, impressas ao longo dos séculos XVI e XVII e as tantas versões ainda manuscritas, para constatar não só o quanto o gênero continuava em plena vigência nestes períodos, como também quão mistificadora é a afirmação - sedimentada inclusive nos meios acadêmicos - de que o Quixote de Cervantes "enterrou" para sempre o gosto pelo imaginário da Cavalaria (FERNANDES; MAUÉS; MONGELLI, 2016b, p. 26).

Não resta dúvidas, porém, da longa permanência da novela de cavalaria em Portugal e também na Espanha, mesmo após a publicação da obra célebre de Cervantes. Além disso, como vimos, uma narrativa cavaleiresca lusa, o *Palmeirim de*

Inglaterra, não só foi salva do fogo, como também ganhou elogios no *Don Quijote* por sua qualidade estética. De fato, a sensibilidade lírica presente nas letras de Francisco de Moraes é tocante e não se compromete com qualquer discurso político externo, como ocorre com o *Clarimundo* e o *Memorial*. No entanto, a continuidade da novela de cavalaria em terras lusitanas trouxe consigo um compromisso de aproximar a figura do cavaleiro, cada vez mais, de seu leitor. Não é à toa que, na *Crônica de Dom Duardos*, Dom Gonçalo Coutinho tenha deixado de lado a velha premissa de um amor à primeira vista e inabalável de um casal apaixonado desde o encontro inicial até o fim do enredo, abrindo espaço para a confusão amorosa vivenciada por um protagonista dividido e perturbado pelo amor de duas mulheres enquanto precisa realizar as suas funções de cavaleiro.

Considerações finais

A novela, em sua gênese, esteve à margem do cânone. Esse cenário possibilitou que esse tipo de narrativa apresentasse, em seu âmago, formatações diferentes de outras produções que lhe foram contemporâneas. Desde seu gérmen, ela foi e se desenvolveu como uma forma de múltiplas possibilidades estéticas, transitando entre prosa e verso ou até mesmo mesclando-os, como fizeram os novelistas pastoris e os de cavalaria, que se inspiraram e tiveram por herança algumas características basilares da ficção novelística que deu voz aos pastores enamorados.

Concluimos, portanto, que a novela de cavalaria do século XVI modificou-se e reconfigurou-se de modo não uniforme, mas comum em certos aspectos. Porém, como vimos, essa mutabilidade não existiu apenas nos textos cavaleirescos quinhentistas, uma vez que a novelística medieval nasce enquanto produções em versos e, pouco a pouco, a maioria dos autores migram para a prosa, à medida que o modo como o público leitor relaciona com as obras altera-se no momento em que a leitura silenciosa ganha centralidade na sociedade do medievo. É certo, também, que nem todas as novelas escritas na Idade Média acolheram a forma prosaica após o movimento de prosificação do gênero, como foi o caso de *The Canterbury Tales*, de Chaucer.

A novela, desde o seu nascedouro, foi e continuou sendo um gênero popular, explorando temas e formatações diversificados e até pouco privilegiados. Nela, o homem, sua mundanidade e seus interesses pessoais, que não se coadunavam com os interesses de toda uma coletividade são o centro das ações narradas. Na Antiguidade, Apuleio desvelou a vida privada e nada gloriosa dos romanos que não pertenciam à aristocracia. Boccaccio, já no outono do período medieval, desnudou as mazelas e os vícios que circundavam uma sociedade pandêmica abandonada por todas as instituições que foram criadas para salvaguardá-la. O herói da novela emerge como um ser individual e em estado de perturbação, sobretudo por seus próprios problemas. No entanto, da Antiguidade ao século XIII, deparamo-nos com desafios solucionáveis e superáveis, nem que, para que se atinja o *happy ending*, o autor precisasse evocar um cronotopo aventureso favorável a um desenlace positivo ou até mesmo um deus *ex machina* que possibilitasse a resolução dos conflitos.

O herói cavaleiresco de Chrétien de Troyes, como o que se vê em textos como *Erec e Enid*, por exemplo, encontra dificuldades de vincular o exercício da cavalaria

com a vassalagem amorosa, pois a mesura dedicada a cada um desses elementos nunca se encontra em uma relação de igualdade. No *Lancelote, o cavaleiro da charrete*, o guerreiro da Távola arturiana chega a recusar o cavalo, que conferia honra à *militia* feudal, para viajar em uma charrete e, assim, conseguir resgatar a sua amada Guinevere. Além disso, como se sabe, ela era casada com o suserano dele e, dessa forma, ao ceder aos desejos de amor pela mulher, Lancelote traía, antes de tudo, seu compromisso de vassalagem com o rei. Esse mesmo Lancelote errante e eroso, perdido no amor e nas aventuras, pode ser encontrado no inacabado *Conto do Graal*. As paixões, então, em novelas de cavalaria seculares, traziam ao herói do medievo grandes infortúnios, percalços e dores, as quais interferiam no seu bom desempenho enquanto vassalo.

Na cavalaria mística, que tentou vir à tona, pela primeira vez, com Perceval, o amor apresenta um espaço cada vez mais escasso, tendo em vista que as aventuras estavam voltadas a propósitos espirituais. A castidade e até mesmo a virgindade dos cavaleiros era, pois, algo importante para que eles tivessem maiores chances de obter sucesso em suas aventuras. Além disso, professar a fé cristã também se apresentou como um fator essencial para que os guerreiros fossem considerados de fato admiráveis e conseguissem realizar de modo satisfatório todos os seus feitos. N' *A Demanda do Santo Graal*, Palamades, por mais que demonstrasse um excelente empenho e desempenho com suas armas, não pôde dar cabo da besta ladradora antes de sua conversão ao Cristianismo, pois, na novela que ele faz parte, conforme um ermitão revela a Boorz no capítulo cento e sessenta e seis, a busca pelo vaso sagrado "tanto quer ser como buscar as maravilhas e os grandes segredos que Nosso Senhor quis outorgar que alguém os achasse que tivesse em pecado mortal" (ANÔNIMO, 2008, p. 167).

A novela de cavalaria do século XVI reconfigurou-se, transfigurou-se, por meio de contato com outros subgêneros novelísticos e também a partir da dinâmica dos tempos pós-medievais. As narrativas cavaleirescas, ao transmutarem-se, no Quinhentismo, demonstram a capacidade de recriação que possuíam. No entanto, isso não é algo incomum ao gênero novela, que, em seu âmago, é flexível e foi assim desde a primeira publicação novelística da qual se teve notícia na Antiguidade. O espaço de marginalização que essa forma literária ocupou desde o seu nascedouro permitiu que ela pudesse tratar de temas antes não abordados por produções

contemporâneas e canônicas, a partir de uma liberdade formal que a permitiu ser múltipla, polifônica.

A formulação do romance moderno perpassa não apenas o Don Quijote cervantino, mas também a novela. É preciso, pois, que a crítica literária atual não a desconsidere ao se pensar no desenvolvimento de uma teoria do romance. A subversão do discurso e da forma das narrativas cavaleirescas gestaram o discurso romanesco inaugurado por Cervantes. Isso por si só já seria motivo mais do que suficiente para que não se ignore a importância dessa construção ficcional. No entanto, devemos ter em mente que esse subgênero, no momento em que se publica o *Quijote* já se encontrava em transformação. Ele não possuiu, desde o seu surgimento, um caráter estanque e unívoco. O fato de uma produção novelística portuguesa do século XVI ser apresentada pelo autor espanhol como algo de grande prestígio e valor revela em si que havia algum ponto fora da curva presente nela.

O caráter puramente heroico que gestou e moldou a novela de cavalaria medieval perde sua razão de ser, ao longo do tempo, nas produções portuguesas, sobretudo a partir do *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*. Por isso, a narrativa cavaleiresca retomam o amor como eixo central da narrativa, tal como já ocorria nas novelas clássicas gregas, mas acrescentam às histórias um elemento novo: a tentativa de apresentação da interioridade de alguns personagens, da sensibilização do público leitor. Esse tipo de perspectiva, sem dúvidas, foi fruto do que as novelas sentimentais, eróticas e pastoris legaram para a novela de cavalaria.

O paradigma que move a ação guerreira nas narrativas cavaleirescas foi alterado duas vezes no medievo. De início, o cavaleiro não conseguia conciliar um bom exercício de cavalaria com a vida amorosa. Depois, com a perspectiva metafísica inaugurada pelo Ciclo do Graal, o amor sai de cena e os propósitos de uma cavalaria de Cristo, santa, justa, casta e, por vezes, até virginal, como ocorre com Galaaz, ganham centralidade. Nas novelas de cavalaria quinhentistas, principalmente a partir do argumento narrativo que propôs e foi base do *Amadis de Gaula*, as relações amorosas motivam a ação guerreira, tendo em vista que é utilizada para resgatar e até para impressionar a mulher amada.

A vivência do amor, nas novelas cavaleirescas do século XVI, também se transmuta. A priori, o guerreiro apaixona-se à primeira vista, mantém-se apaixonado pela mesma dama e consome a relação sexual apenas após o matrimônio. Nesse sentido, um amor idealizado e não erótico entra em cena. Contudo, sobretudo a partir

do *Palmeirim*, o erotismo emerge e o cavaleiro, mesmo sendo devoto em sentimentos a alguma mulher, permite-se vivenciar, sem culpa e sem receios, experiências com outras que aparecem em seu caminho enquanto ele se encontra longe daquela que ama. As figuras femininas, também, revelam-se mais abertas para falar sobre seus desejos e sentimentos, sobretudo por meio de narrações que nos dão acesso aos seus pensamentos mais profundos. A donzela medieval, que tinha seus desejos e vontades pouco acessíveis ao público leitor e que, salvo algumas exceções, como Isolda, Ginevra, Viviane (ou a Dama do Lago) e Morgana, pouco se impunham, cede espaço para um outro perfil de mulher que passa a ser desenvolvido ao longo do século XVI, mais livre para amar e para falar do que sente, independentemente de estar ou não dentro de um padrão de beleza que a permitisse com facilidade a experiência de um amor sublime ou carnal, como foi o caso da gigante Arlança do *Palmeirim de Inglaterra*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Márcia. **Cultura Letrada: Literatura e leitura**. São Paulo: UNESP, 2006.
- ALONSO, César Hernández. **Novela sentimental Española**. Barcelona: Plaza & Janés, 1987.
- ANDERSON, Graham. **Ancient Fiction: the novel in the graeco-roman world**. Sydney: Croom Helm Australia Pty Ltd, 2001.
- ANÔNIMO. **A Demanda do Santo Graal**. Organização e atualização do português por Heitor Megale. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANÔNIMO. **Poema de Mio Cid**. Edición de Colin Smith. 26ª ed. Madrid: Cátedra, 2008.
- ANÔNIMO. **Sagas Islandesas: Saga dos Volsungos**. Trad. Théo Borba Moosburger. São Paulo: Hedra, 2009.
- ANÔNIMO. **Tristão e Isolda**. 4ª ed. Trad. Maria do Anjo Braamcamp Figueiredo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- AMORIM, Suênia de Souza. **Mito, magia religião na Volsunga Saga: um olhar sobre a trajetória mítica do herói Sigurd**. Dissertação (Mestrado em Ciências das Religiões) – Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões, Centro de Educação, Universidade Federal da Paraíba, p. 111. 2013.
- APULEIO. **O asno de ouro**. Edição bilíngue. Trad. Ruth Guimarães. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2019.
- ARISTÓTELES. **Sobre a Arte Poética**. Trad. Antônio Mattoso; Antônio Queirós Campos. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- ARMSTRONG, Adrian; KAY, Sarah; DIXON, Rebecca; GRIFFIN, Miranda; HOUT, Silvia; NICHOLSON, Francesca; SINCLAIR, Finn. **Knowing poetry: verse in medieval France from the Rose to the Réthoriqueurs**. Ítaca/Londres: Cornell University Press, 2011.
- ASSIS, Machado de. **Obra Completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.
- AUERBACH, Erich. **A novela no início do Renascimento: Itália e França**. Trad. Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: representação da realidade na literatura ocidental**. Trad. George Bernard Sperber. 1ª reimpr. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista. **La novela pastoril española**. 2ª ed. Madrid: Istmo, 1975.
- BÄHLER, Ursula. «**Chansons de geste**» et «**romans courtois**» ou le spectre de **Gaston Paris**. Disponível em: <<https://books.openedition.org/enc/803%3E>>. Acesso em: 26 fev. 2022.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BALDICK, Chris. **The Oxford Dictionary of Literary Terms**. 3ª Ed. Oxford: Oxford University Press, 2008.

BARBER, Richard. **O Santo Graal**. Trad. Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BARBOSA, Ariana dos Anjos. **Fronteiras do amor na literatura medieval: la Chanson de Roland e Tristan et Iseut**. 2017. 110f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

BARROS, João de. **Chronica do Emperador Clarimundo, donde os reis de Potugal descendem tirada da linguagem ungara da nossa língua portugueza, dirigida ao esclarecido príncipe D. João, filho do mui poderoso rei D. Manoel, primeiro deste nome, por João de Barros, seu criado**. Tomo I. Lisboa: Oficina de João Antonio da Silva, 1971.

BARROS, João de. **Crónica do Imperador Clarimundo**. Vol. 1. Lisboa: Sá da Costa, 1953.

BARROS, João de. **Crónica do Imperador Clarimundo**. Vol. 2. Lisboa: Sá da Costa, 1953.

BARROS, João de. **Crónica do Imperador Clarimundo**. Vol. 3. Lisboa: Sá da Costa, 1953.

BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006.

BEER, Gilian. **The romance**. London: Methuen & Co Ltd, 1970.

BOCCACCIO. **Decamerão**. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

BODNAR, **Entremez: jogos de espelho em um labirinto sem fim – a dramaturgia de Ariano Suassuna, Francisco Pereira da Silva e Hermilo Borba Filho**. 2017. 366f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/7486/2/TES_ROSELI_BODNAR_COMPLETO.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2019.

BORON, Robert de. **Merlim**. Trad. Heitor Megale. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

BORON, Robert. **Roman de L'histoire dou Graal**. Paris: Libraire Ancienne Honoré Champion Éditeur, 1927.

BRAGA, Teófilo. **História da Literatura Portuguesa: Renascença**. Lisboa: Europa-América, 1990.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo Ática, 1985. (Série Princípios).

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A invenção do romance**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2005.

CALVINO, Italo. Os níveis da realidade em literatura. *In*: CALVINO, Italo. **Assunto encerrado**: discursos sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMÕES, L. V. **Os Lusíadas**. São Paulo: Abril, 2010.

CECCUCCI, Piero Ceccucci. **Modelos de narrativa sentimental italianos no Palmeirim de Inglaterra, de Francisco de Moraes**. Disponível em: <<https://editora.fflch.usp.br/sites/editora.fflch.usp.br/files/505-517.pdf%3E>>. Acesso em: 26 fev. 2022.

CERVANTES, Miguel de. **El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha I**. Edición de John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 1990.

CERVANTES, Miguel de. **Novelas Exemplos**. Trad. Ernani Ssó. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CHKLÓVSKI, Victor. A construção da novela e do romance. *In*: TODOROV, Tzvetan (Org.). **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. Trad. Roberto Leal Ferreira. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

COOPER, Helen. **The structure of the Canterbury Tales**. London: Duckworth, 1983.

COUTINHO, Dom Gonçalo. **Crônica de Dom Duardos (segunda parte)**. *In*: ROMERO, Nanci. **Edição da crônica de Dom Duardos (segunda e terceira partes)**. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-21082012-123606/publico/2012_NanciRomero_VRev_v2.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2021.

COUTINHO, Dom Gonçalo. **Crônica de Dom Duardos (terceira parte)**. *In*: ROMERO, Nanci. **Edição da crônica de Dom Duardos (segunda e terceira partes)**. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-21082012-123606/publico/2012_NanciRomero_VRev_v3.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2021.

DÍAZ-TOLEDO, Aurelio Vargas. **A literatura cavaleiresca portuguesa**: estado da questão, 2012. Disponível em: <<http://editora.fflch.usp.br/sites/editora.fflch.usp.br/files/145-156.pdf>>. (Acesso em: 23 ago. 2017).

DÍAZ-TOLEDO, Aurelio Vargas. **Os livros de cavalarias renascentistas nas histórias da literatura portuguesa**. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3762.pdf>>. (Acesso em: 23 ago. 2017).

DUARTE, Adriane da Silva. **Apuleio e seu tempo**. *In*: APULEIO. **O asno de ouro**. Edição bilíngue. Trad. Ruth Guimarães. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

DURÁN, Armando. **Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca**. Madrid: Gredos, 1973.

FERNANDES, Raúl Cesar Gouveia. **Crônica de D. Duardos (Primeira parte)** - Cód. BNP 12904 - Edição e estudo. Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa da FFLCH da Universidade de São Paulo, 2006.

FERNANDES, Raúl Cesar Gouveia; MAUÉS, Fernando; MONGELLI, Lênia Márcia. O ciclo dos palmeirins. *In*: MORAES, Francisco de. **Palmeirim de Inglaterra**. Ilustrações Audiax – Cotia-SP. Campinas: Ateliê Editorial; Editora da Unicamp, 2016a.

FERNANDES, Raúl Cesar Gouveia; MAUÉS, Fernando; MONGELLI, Lênia Márcia. **Introdução:** pela fé, pelo Império, por amor. *In:* MORAES, Francisco de. **Palmeirim de Inglaterra**. Ilustrações Audiax – Cotia-SP. Campinas: Ateliê Editorial; Editora da Unicamp, 2016b.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **A épica portuguesa no século XVI**. Edição fac-similada com apresentação de Antônio Soares Amora. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

FIGUEIREDO, Fidelino. **História Literária de Portugal séculos XII –XX**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **A novelística portuguesa do século XVI**. Trad. Instituto da Cultura Portuguesa. Lisboa: Biblioteca Breve, 1978.

FLORI, Jean. **A Cavalaria:** a origem dos nobres guerreiros da Idade Média. Trad. Eni Tenório dos Santos. São Paulo: Madras, 2005.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Trad. Sergio Alcides. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2005.

FRUTUOSO, Gaspar. **Livro Quinto das Saudades da Terra**. Braga: Ponta Delgada, 1983.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica:** quatro ensaios. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014.

GANSHOF, F. L. **Que é o Feudalismo?** Trad. Jorge Borges de Macedo. 4ª ed. Europa-América: Portugal, 1976.

GARCI, Rodríguez de Montalvo. **Amadis de Gaula**. Madrid: Cátedra, 2005 (2 volumes).

GAYANGOS, Pascual. **Libros de cabbaleras, con un discurso preliminar razonado**. Madrid: M. Rivadeneyra, 1857.

GITTES, Katharine S. **Framing the Canterbury Tales:** Chaucer and the medieval frame narrative tradition. London: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 1991.

GOTLIB, Nádia Batella. **Teoria do conto**. 7.ed. São Paulo: Ática, 1995.

GUAL, Carlos García (org.); Julia Mendonza (org.). **Quérreas y Calíroo: Efesíacas (fragmentos novelescos)**. Trad. Julia Mendonza. Madrid: Editorial Gredos: 1979.

GUAL, Carlos García. Introducción. *In:* GARCÍA GUAL (org.); Julia Mendonza (org.). **Quérreas y Calíroo: Efesíacas (fragmentos novelescos)**. Trad. Julia Mendonza. Madrid: Editorial Gredos: 1979.

GUAL, Carlos García. **Los orígenes de la novella**. Madrid: Ediciones ISTMO, 1972.

GUAL, Carlos García. **Mito, moral e monotonia de las novelas griegas**. Nuevos estudios de literatura griega, Madrid, Cuadernos de la Fundación Pastor, Vol. 1, nº 27, p. 95-112, 1981.

GUENÉE, Bernard. História. *In*: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. Vol. 1. Trad. Hilário Franco Júnior. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Expondo a História: imagens do passado construindo o passado. *In*: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado (Org.); RAMOS, Francisco Régis Lopes (Org.). **Futuro do Pretérito: Escrita da História e História do Museu**. Fortaleza: Instituto Frei Tito Alencar/ Expressão Gráfica Editora, 2010.

HÄGG, Thomas. **The novel in Antiquity**. Los Angeles: University California Press, 1983.

INSTITUTO CAMÕES. **Bernardim Ribeiro e a Menina e Moça**. 2001. Disponível em: <<https://cvc.instituto-camoes.pt/literatura/bernardim.htm%3E>>. Acesso em:

JAROUCHE, Mamede Mustafa. Uma poética em ruínas. *In*: JAROUCHE, Mamede Mustafa. **Livro das mil e uma noites**. Vol. 1: ramo sírio. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2006. p. 11-35.

JOLLES, André. **Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KOSELLECK, Reinhart. Compreensão do Conceito na Idade Média. *In*: KOSELLECK, Reinhart; MEIER, Christian; GÜNTHER, Horst; ENGELS, Odilo. **O Conceito de História**. Trad. René E. Gertz. 1ª ed. 1ª reimp. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016. (Coleção História e Historiografia, 10).

LE GOFF, Jacques. **Heróis e Maravilhas da Idade Média**. Trad. Stephania Matousek. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LE GOFF, Jacques. **Naissance du roman historique au XX^e siècle**. La Nouvelle Revue Française: le roman historique, Paris, vol. 1, nº 238, 1972, p. 163-173.

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente Medieval**. Trad. José António Pinto Ribeiro. Edições 70: Lisboa, 1983.

LEÓN, Joaquín. **El Decameron, el libro de relatos que atraviesa una pandemia**. 2020. Disponível em: <<https://gatopardo.com/arte-y-cultura/el-decameron-el-libro-de-relatos-que-atraviesa-una-pandemia/>>. Acesso em: 25 abr. 2022.

LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. *In*: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura e suas fontes**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LOURENÇO, Eduardo. **A Nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LLULL, Ramon. **O livro da ordem de cavalaria**. Trad. Ricardo da Costa. São Paulo: Editora Giordano, 2000.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.

MARNOTO, Rita. **A Arcadia de Sannazaro e o bucolismo**. 1ª ed. Coimbra: Imprensa de Coimbra, 1996.

MARTINS, Oliveira. **História da civilização ibérica**. Volume 7. Lisboa: Círculo de Leitores, 1987.

MEGALE, Heitor. **A Demanda do Santo Graal**: das origens ao código português. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MEGALE, Heitor. **Apresentação**. In: **A Demanda do Santo Graal**. Organização e atualização do português por Heitor Megale. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MEIER, Christian. Antiguidade. In: KOSELLECK, Reinhart; MEIER, Christian; GÜNTHER, Horst; ENGELS, Odilo. **O Conceito de História**. Trad. René E. Gertz. 1ª ed. 1ª reimp. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016. (Coleção História e Historiografia, 10).

MELLO, Cristina. **O ensino da literatura e a problemática dos géneros literários**. Coimbra: Almedina, 1998.

MIRALLES, Carlos. **La novela en la antigüedad clásica**. Barcelona: Editorial Labor, 1968.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: poesia e prosa. Edição revista e atualizada. São Paulo: Cultrix, 2012.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2013.

MOISÉS, Massaud. **A novela de cavalaria no Quinhentismo português**: o 'Memorial das proezas da segunda tábola redonda' de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Universidade de São Paulo: São Paulo, 1957.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12ª ed. revista, ampliada e atualizada. São Paulo: Cultrix, 2013.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12ª ed. revista, ampliada e atualizada. São Paulo: Cultrix, 2013.

MONGELLI, Lênia Márcia (org.). **E fizeram taes maravilhas...**: histórias de Cavaleiros e Cavalarias. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

MONMOUTH, Geoffrey of. **The History of de Kings of Britain**. Trad. Lewis Thorpe. Londres: Penguin, 1977.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo; SOUSA, Bernardo Vasconcelos; RAMOS, Rui (coordenador). **História de Portugal**. 8ª ed. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009.

MONTERO, Juan. **Presentación de la novela pastoril**. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/portales/novela_pastoril/presentacion/>. Acesso em: 19 out. 2022.

MOOSBURGER, Théo de Borba. Introdução. In: ANÔNIMO. **Sagas Islandesas**: Saga dos Volsungos. Trad. Théo Borba Moosburger. São Paulo: Hedra, 2009.

MORAES, Francisco de. **Palmeirim de Inglaterra**. Campinas: Ateliê Editorial, 2016.

MUZART, Zahidé Lupiaacci. **A questão do cânone**. Anuário de Literatura, Florianópolis, Vol. 1, Nº 3, p. 85-94, 1995.

OSÓRIO, Jorge A. **Um «género» menosprezado**: a narrativa de cavalaria do séc. XVI. Revista Máthesis, Viseu, Nº 10, Vol. 1, 2001, p. 20. Disponível em: <http://www4.crb.ucp.pt/biblioteca/mathesis/mat10/mathesis10_9.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2018.

PAVÃO, J. de Almeida. A poesia e a novela de Frutuoso. In: FRUTUOSO, Gaspar. **Livro Quinto das Saudades da Terra**. Braga: Ponta Delgada, 1983.

REARDON, B. P. **The form of greek romance**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. São Paulo: Ática, 1988.

RELUCÉ, Gonçalo Espino. **La Literatura Oral: o la literatura de tradición oral**. Castilha: Ediciones Abya-Yala, 1999, p. 81 – grifos do autor.

REMÉDIOS, Joaquim Mendes dos. **História da Literatura Portuguesa: desde as origens até a atualidade**. Coimbra: Atlântida, 1930.

RIAÑO RODRIGUEZ Timoteo, GUTIERREZ AJA M^a del Carmen. Introducción. In: ANÓNIMO. **Cantar de Mio Cid**. 3 vols. Burgos: Alicante, 2006.

RIBEIRO, Bernadim. **Menina e Moça**. Lisboa: Editora Três, 1973.

ROMERO, Nanci. **Edição da crônica de Dom Duardos (segunda e terceira partes)**. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-21082012-123606/pt-br.php>>. Acesso em: 05 ago. 2021.

SANNAZARO, Jacopo. **Arcadia**. 1961. Disponível em: <http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_3/t67.pdf>. Acesso em: 20 out. 2021.

SANTOS, Ana Filipa Morais Ferreira da Silva. **“Como de um caso alheio que acontece”**: o amor nas novelas pastoris portuguesas. 2017. 205f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura e de Cultura) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.

SANTOS, Letícia Raiane dos. A fantasmagoria e a aparição de um ‘purgatório’ itinerante terreno no início do século XII: a imagem do Bando de Hellequin na Historia Ecclesiastica, de Orderic Vital. In: SENA, André (org.). **Literatura Fantástica em Pernambuco**: histórias de fantasmas. Recife: Editora UFPE, 2015.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1975.

SCHÜLER, Donald. **Formas da narrativa: carência, plenitude**. Porto Alegre: Movimento, 1976

SILVA, Maria de Fátima de Souza. Introdução. In: CÁRITON. **Quéreas e Calíroo**. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. **Teoria da Literatura**. Coimbra, Publicações do Arquivo da Universidade, 1968.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7^a ed. São Paulo: Ática, 2007.

SMITH, Colin. Introducción. In: ANÓNIMO. **Poema de Mio Cid**. Edición de Colin Smith. 26^a ed. Madrid: Cátedra, 2008.

SPENCER, Lewis. **A dictionary of medieval romance and romance writers.** Londres: George Routledge and Sons, Limited, 1918.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários:** a comédia, o drama, a tragédia, o romance, a novela, os contos. A poesia. Trad. Flávia Nascimento. 3ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007. (Coleção Enfoques. Letras).

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TOVAR, Joaquin Rubio. **La narrativa medieval: los orígenes de la novela.** Madrid: Grupo Anaya, 1990.

TROYES, Chrétien de. **Perceval ou o Romance do Graal.** Trad. Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: Martins, 1992.

TROYES, Chrétien de. **Romances da Távola Redonda.** Trad. Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: Martins, 1991.

VALERA, Juan. Introducción. *In:* LONGO. **Dafnis y Cloe:** o las pastorales de Longo. Madrid: Rastro Digital, 2016.

VASCONCELOS, Jorge Ferreira de. **Memorial das proezas da segunda tábola redonda.** Lisboa: Tipografia do Panorama, 1867.

VIANNA, Luciano José. **A historiografia medieval e a escrita da História:** os objetos impressos do Livro dos Feitos (1557). Maringá, Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, vol. 20, nº. 3, p. 31-41, 2016.

Anexos

Anexo 1

Sommario

Prologo	1
Prosa I	3
Ecloga I	5
Prosa II	9
Ecloga II	11
Prosa III	17
Ecloga III	22
Prosa IV	25
Ecloga IV	30
Prosa V	33
Ecloga V	39
Prosa VI	41
Ecloga VI	44
Prosa VII	49
Ecloga VII	55
Prosa VIII	57
Ecloga VIII	67
Prosa IX	72
Ecloga IX	79
Prosa X	87
Ecloga X	98
Prosa XI	107
Ecloga XI	116
Prosa XII	121
Ecloga XII	130
A la sampogna	142

Sumário de uma edição italiana de 1961 da “Arcádia”, de Jacopo Sannazaro.
Disponível em: <http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_3/t67.pdf>. Acesso em: 20 out. 2021.

Anexo 2

Carta de Diana a Sireno

«¡AY, CARTA, CARTA!»

17

nos ojos pudieron ver! Cuán a vuestro salvo me habéis engañado.³⁹ ¡Ay, que no puedo dejar de veros, estando todo mi mal en haberos visto!

Y cuando del zurrón sacó la mano, acaso topó con una carta⁴⁰ que en tiempo de su prosperidad Diana le había enviado, y, como la vio,⁴¹ con un ardiente suspiro que del alma le salía, dijo:

—¡Ay, carta, carta! Abrasada te vea por mano de quien mejor lo pueda hacer que yo, pues jamás en cosa mía pude hacer lo que quisiese.⁴² ¡Mal haya quien ahora te leyere! Mas ¿quién podrá dejar de hacello?

Y, descogiéndola,⁴³ vio que decía desta manera:

CARTA DE DIANA A SIRENO⁴⁴

«Sireno mío: cuán mal sufriría tus palabras quien no pensase que amor te las hacía decir. Dicesme que no te quiero cuanto debo. No sé en qué lo ves ni entiendo cómo te pueda querer más. Mira que ya no es tiempo de no creerme, pues ves que lo que te quiero me fuerza a creer lo que de tu pensamiento me dices. Muchas veces imagino que así como piensas que no te quiero, queriéndote más que a mí, así debes pensar que me quieres, teniéndome aborrecida. Mira, Sireno, que el tiempo lo ha hecho mejor contigo de lo que al principio de nuestros amores sospechaste y que, que-

dando mi honra a salvo, la cual te debe todo lo del mundo,⁴⁵ no habría cosa en él que por ti no hiciese. Suplícote todo cuanto puedo que no te metas entre celos y sospechas, que ya sabes cuán pocos escapan de sus manos con la vida,⁴⁶ la cual te dé Dios con el contento que yo te desco.»

—¿Carta es ésta —dijo Sireno suspirando— para pensar que pudiera entrar olvido en el corazón donde tales palabras salieron?⁴⁷ ¿Y palabras son éstas para pasallas por la memoria a tiempo que quien las dijo no la tiene de mí? Ay triste, con cuánto contentamiento acabé de leer esta carta cuando mi señora me la envió y cuántas veces en aquella hora misma la volví a leer. Mas págolo ahora con las setenas,⁴⁸ y no se sufría menos sino venir de un extremo a otro,⁴⁹ que mal contado le sería a la fortuna dejar de hacer conmigo lo que con todos hace.⁵⁰

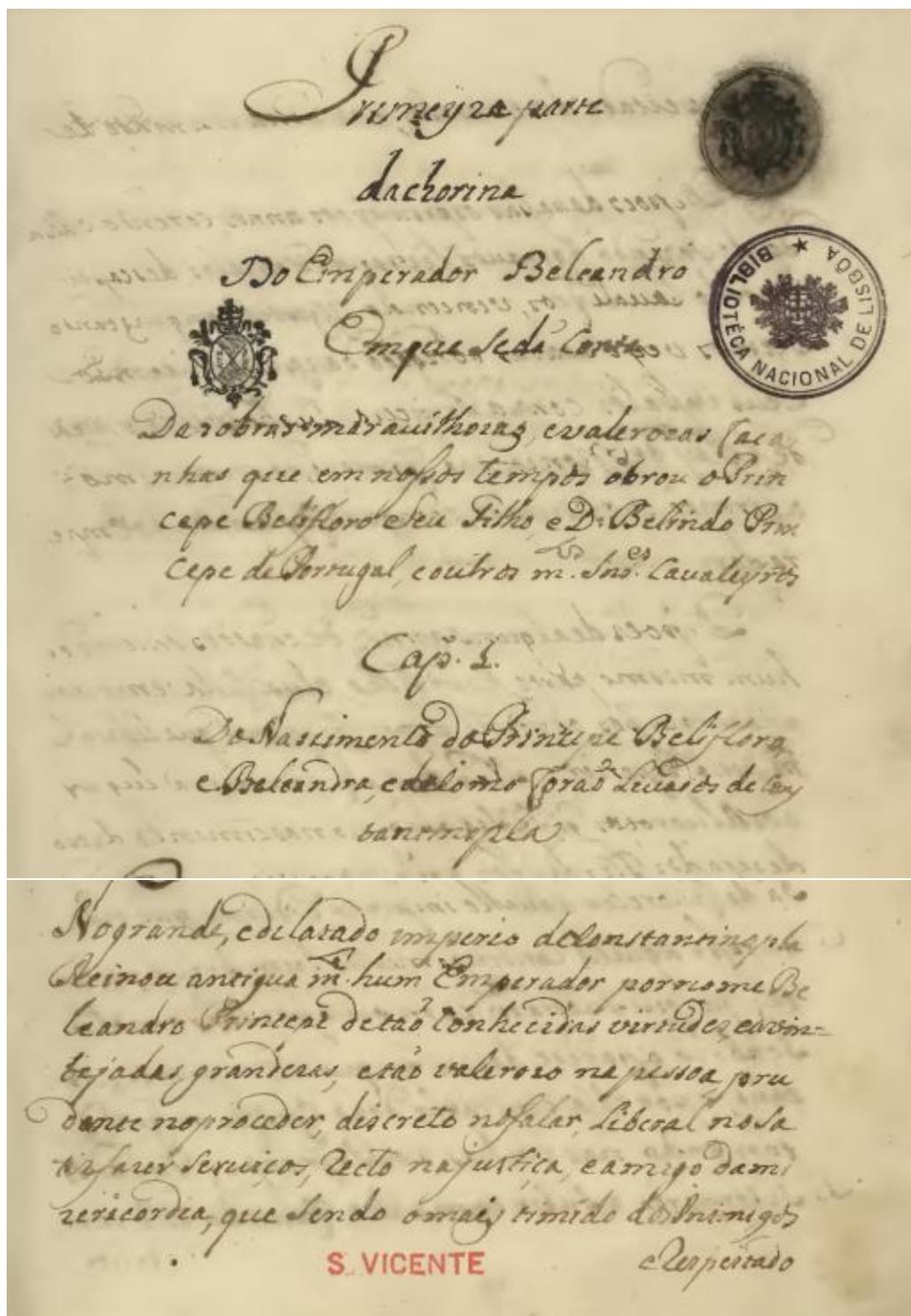
Disponível em:

<https://www.rae.es/sites/default/files/La_Diana_Jorge_de_Montemayor.pdf>.

Acesso em: 25 nov. 2021.

Anexo 3

Primeira página do manuscrito da *Crônica do Imperador Clarimundo*, de Dona Eleanor Coutinho

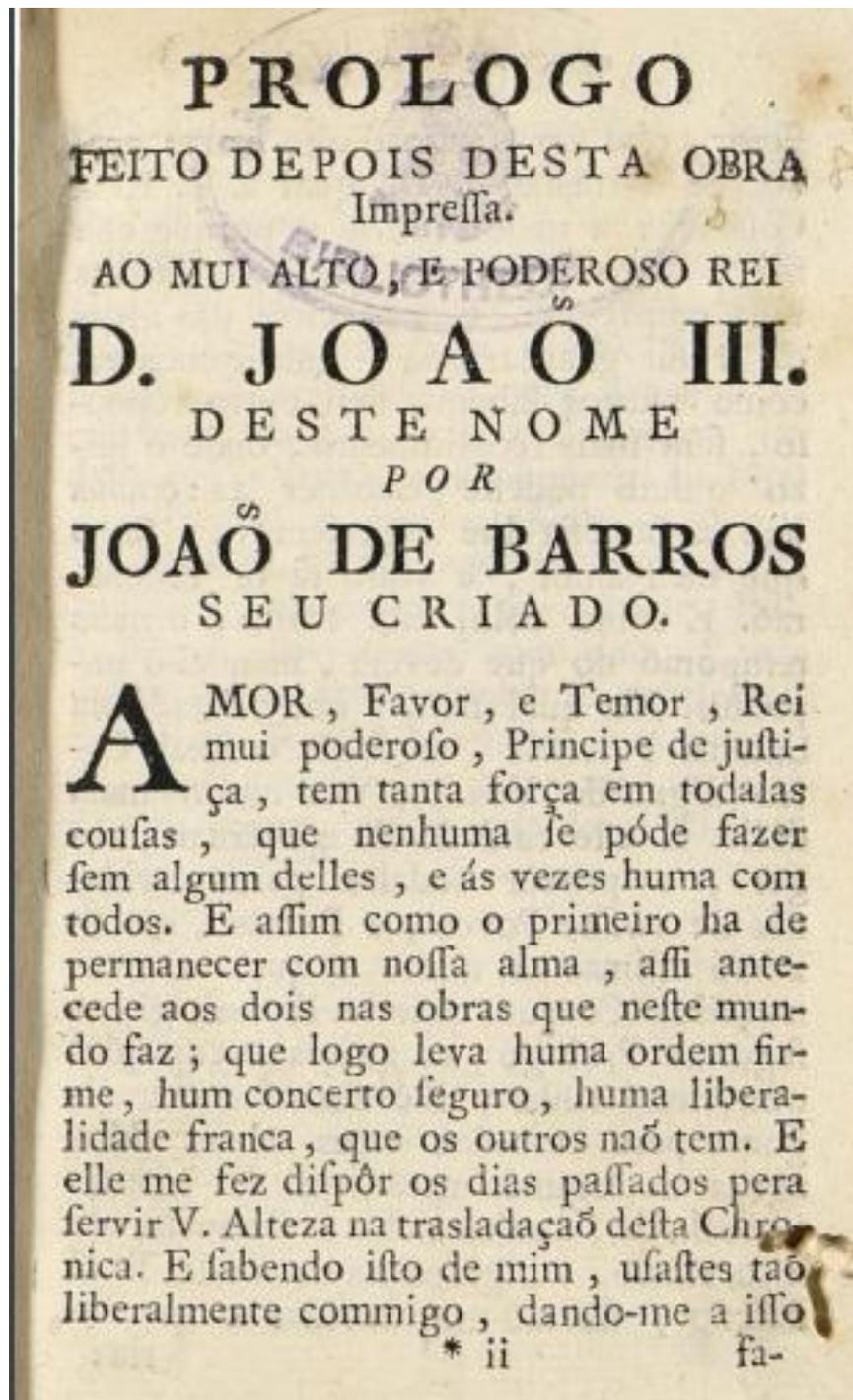


Disponível em:

<<https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/viewer/34871#page=5&viewer=thumb&o=info&n=0&q=>>. Acesso em: 28 out. 2022.

Anexo 4

Página inicial do Prólogo da *Crônica do Imperador Clarimundo, donde os reis de Portugal descendem* da edição de 1971



Fonte: BARROS, João de. *Chronica do Emperador Clarimundo, donde os reis de Potugal descendem tirada da linguagem ungara da nossa língua portugueza, dirigida ao esclarecido príncipe D. João, filho do mui poderoso rei D. Manoel, primeiro deste nome, por João de Barros, seu criado.* Tomo I. Lisboa: Oficina de João Antonio da Silva, 1971.